ISSN 0131-6044

ИЗДАНИЕ
ГОСКОМИЗДАТА
СССР
МОСКВА

(1096)·1988

Владимир Солоухин

ПРОДОЛЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ

Владимир Алексеевич Солоухин родился в селе Алепине Владимирской области в 1924 году в крестьянской семье. Еще в школе начал писать стихи. Первые публикации в центральной печати относятся к 1946 году. В этом же году поступил в Литературный институт имени М. Горького. После окончания института работал в «Огоньке» (корреспондент-очеркист), в «Литературной газете» (член редколлегии).

Первый сборник стихотворений «Дождь в степи» издан в 1953 году издательством «Молодая гвардия». Основные книги стихов, вышедшие к настоящему времени: «Как выпить солнце», «Аргумент», «Седина»; книги рассказов и очерков: «Свидание в Вязниках», «Олепинские пруды», «Зимний день», «Письма из Русского музея», «Черные доски», «Время собирать камни», «Третья охота», «Трава», «Продолжение времени» и другие. Широко известны его лирические повести «Владимирские проселки» и «Капля росы», романы «Мать-мачеха», «Приговор». В 1983—1984 годах издательство «Художественная литература» выпустило собрание сочинений писателя в четырых томах.

Владимир Солоухин — лауреат Государственной премии РСФСР.

Книги его переводились на языки народов СССР, а также на иностранные языки, издавались во Франции, ФРГ, США, Англии, Польше, Болгарии, Венгрии, Румынии, Чехословакии, Югославии и других странах.

В 1975 году в Польше за книгу «Встреча с иконами» Вл. Солоухину была присуждена премия ПАКСа имени Володжимера Петшаки.

РОМАН-ГАЗЕТА 18
ИЗДАНИЕ ГОСКОМИЗДАТА СССР
МОСКВА
(1096)·1988
Основана в 1927 г.

Владимир Солоухин

ПРОДОЛЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ

Письма из разных мест

КУТУЗОВСКИЙ ПРОСПЕКТ. ТРИУМФАЛЬНАЯ АРКА

Итак, друзья, пора укрепиться в мысли: все, что разбросано, приходится собирать. Вон хоть бы и в нашем селе: председатель колхоза Чудов (право, не знаю, где он теперь, да и жив ли) разобрал лет пятнадцать назад ограду вокруг церкви, в надежде использовать кирпич на строительство коровника. Красивая ограда была: угловые башни, пять арочных входов, кованые решетки. Белый (побеленный) кирпич и черное железо превосходно сочетались с темной зеленью старых лип и с более светлой зеленью самой плоскости села, на которой стояли ограда и церковь. Пятнадцать лет глядели все на образовавшееся запустенье, на расплодившиеся тут бурьян и крапиву, но потом все же решили: некрасиво как-то, неприглядно, надо церковь снова огородить. Ну, бывалошнюю ограду не только колхозу, я думаю, и целому району бы не поднять, и оградили бывшее место ограды штакетником и даже покрасили этот штакетник в голубенький цвет. Тоже своего рода собирание разбросанного, пусть и в таком жалком виде. Но бывают случаи посерьезнее.

В 1944 году в Новгороде происходило прямо-таки символическое действо — собирали Россию. Она была разобрана на части и валялась разбросанная на снегу.

Как известно, в январе этого года советские войска отбили Новгород, и вот, когда первые наши люди вошли в Новгородский кремль, когда они подошли к памятнику «Тысячелетие России»...

Наверное, вы хотя бы по картинкам знаете этот памятник — раннее, замечательное произведение Микешина? Был сбор пожертвований, собирали со всех по копеечке. Это делалось, кстати сказать, вовсе не потому, что у казны не хватило бы средств на такой памятник, но ради того, чтобы каждый внесший свою копеечку чувствовал себя причастным к сооружению монумента! И гордился им как гражданин и патриот!

Что касается стороны искусства, то был объявлен конкурс, в результате которого одобрили проект двадцатилетнего Микешина.

По своему общему силуэту памятник «Тысячелетие России» есть не что иное, как огромная бронзовая шапка Мономаха. Но это, вот именно, по общему силуэту и на первый взгляд. Затем, при внимательном разглядывании, общая картина расчленяется на две четкие конструктивные части: широкий постамент, сужающийся кверху, и большой бронзовый шар с крестом, покоящийся на этом постаменте и являющийся не чем иным, как увеличенной во много раз копией царской державы.

Так что в одном этом выражена главная (по тогдашним представлениям) идея памятника: держава, покоящаяся на незыблемом постаменте. Но Микешин развил и обогатил эту идею. У креста державы он поставил ангела, а перед ним коленопреклоненную женщину — олицетворение России. Вокруг державы он расположил крупнейших собирателей России, ибо, естественно, не могла она сама собой собраться в огромное государство от Дуная до Тихого океана, но кто-нибудь на протяжении столетий должен был ее собирать. Здесь, на памятнике, мы видим князя Владимира, Дмитрия Донского, Ивана Третьего, Ермака, Минина с Пожарским, Петра...

Среднюю часть постамента опоясывает горельеф. Всего на нем 109 фигур просветителей, государственных деятелей, полководцев, писателей и художников: Александр Невский, Иван Сусанин, Богдан Хмельницкий, Кутузов, Платов, Нахимов, Ломоносов, Жуковский, Державин, Фонвизин, Федор Волков, Крылов, Карамзин, Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Глинка... сто девять человек, нет нужды перечислять всех.

Конечно, в выборе имен проявилась определенная тенденция, и на горельефе оказалась не вся Россия, не только потому, что всю невозможно было бы поместить. Есть Пушкин, но нет Белинского, есть Гоголь, но нет Шевченки, есть Ермак, но нет Стеньки Разина, есть Сусанин и Минин, но нет Пугачева, есть Лермонтов, но нет Герцена, есть Ломоносов, но нет Радищева...

Тенденция, конечно, была. Но все же, с оговорками, пусть и большими, мы можем сказать, что люди, расположенные на горельефе, олицетворяют Россию. Ведь одни, не попавшие на горельеф (Белинский, Шевченко, Разин, Пугачев, Радищев, Герцен), без тех, кто попал, едва ли олицетворяли бы ее более полно.

Но вернемся к январю 1944 года. Советские войска, вошедшие в Новгород, обнаружили в Новгородском кремле, что Россия разобрана на части и разбросана по снегу. Там из снега торчит нога Гоголя, там голова Брюллова, там виднеется Карамзин, там Крылов... Многие скульптуры не просто валялись, но были уж упакованы в деревянные ящики, приготовлены для увоза.

Пришлось памятник заново собирать, и в ноябре того же года он был снова, торжественно, при большом стечении народа, открыт.

Случай не из самых тяжелых. Основание памятника все же стояло на месте, да и все фигуры хоть и были разбросаны, но все оказались целыми и поблизости. Было бы хуже, если бы враги, захватчики пробили внутрь памятника шпуры, заложили взрывчатку и ночью подожгли бы бикфордов шнур. Что бы тогда осталось от памятника, олицетворяющего Россию? Пришлось бы писать теперь: «От памятника олицетворявшего Россию». Жуть!

Но я, кажется, зарапортовался совсем: лезут в голову какие-то шпуры с бикфордовыми шнурами, романтические, идиллические почти, предметы ранней зари взрывного дела. Теперь небось электричество в распоряжении взрывников, рычаг включил — и готово.

Впрочем, технический прогресс делает иногда зигзаги. Пройдя через очень сложные решения той или иной проблемы, люди приходят к более простым решениям, как бы делая шаг назад. Я имею в виду не то, что сейчас на Западе называется «ретро», не возвращение к старым модам, к свечам после яркого электрического света или к велосипедам после автомобилей (или даже и к лошадям), не вполне серьезные попытки возвратиться в больших масштабах к парусному флоту, который, как показали расчеты специальной комиссии, может оказаться вполне рентабельным и удобным (синтетические паруса, механизмы для манипуляций с ними во время плавания, оснащенность современными навигационными приборами и радио, приличная скорость и грузоподъемность, и при всем том — ноль горючего), — нет, я имею в виду более простые инженерные решения, которые возникают после более сложных. Так, гусеничные трактора в массе своей заменяются колесными, большие колесные — все более маленькими и поворотливыми, очень часто вместо бетонных плотин делают теперь намывные (как поступали бы и мальчишки, перепружая ручей). Взрывали, взрывали памятники старины, а потом вдруг обнаружилось, что самое удобное не взрывать их, а разбивать тяжелой железной болванкой, подвешенной на прочном тросе к длинной и верткой стреле специального крана. Ни грома, ни шума, ни содрогания стекол (и сердец), только рекомендуется поливать водой, чтобы не так сильно клубилась пыль... Ну, правда, надо сказать, что в тридцатые годы не было еще таких кранов.

Во всяком случае, во Владимире в 1962 году, когда доламывали церковку, в которой венчался ссыльный Герцен (тогда она была загородной, в Ямской слободе, а теперь, конечно, оказалась в самом городе), то пользовались не взрывчаткой, а именно тяжелой болванкой. Просто и надежно. Или когда в Москве в 1974 году сносили близ улицы Неждановой старинный дом XVIII века, для того чтобы на этом месте устроить сквер, тоже ничего не взрывали там, а действовали этой болванкой и бульдозерами.

Но мы слишком далеко отошли от нашей главной посылки, от моей убежденности, что все то, что разбросано, приходится потом собирать. Помните ли вы, друзья (а я хочу вам напомнить), как горячо мы спорили вокруг этого лет двадцать тому назад? Вы напирали тогда на необратимость многих происшедших уже процессов, а я пытался голословно и слабо

утверждать, что эта теория не только не верна, но и ужасно вредна. Утверждать-то я утверждал, но, вот именно, голословно и слабо. А вы... о, вы громили меня с фактами в руках, разделывались со мной, как с мальчишкой, переходя даже в споре с яростного на снисходительный тон. Допустим, говорили вы, допустим, что нужно теперь беречь колокольню Ивана Великого или собор Покрова на Нерли, «домик Фамусова» на Пушкинской площади в Москве (тогда он еще не был снесен) или коней Клодта на Аничковом мосту в Ленинграде, но ведь чего нет, того уж нет, пойми. Ну, пойми, увещевали вы меня, словно маленького, этого уже нет, понимаешь — нет на земле. Значит, не о чем и говорить. Произошел необратимый процесс. Вот, например, когда-то в Москве были Красные ворота, Сухарева башня, Триумфальные ворота... а теперь этого нигде нет. Где же все это теперь возьмешь? Не вообразишь же ты, что теперь (!) снова (!!) возьмут и построят ту же самую Триумфальную арку?

Я лепетал что-то вроде того, что отчего же... можно... возможно... не исключено... Но все выходило у меня наивно и беспомощно. Не было у меня в том споре нужного аргумента, более того, я сам не верил, что он у меня появится, и появится очень скоро. Вот если бы тогда мне в руки журнал «Наука и жизнь» № 7 за 1968 год, я бы тотчас открыл бы его на нужной странице и показал бы вам статью архитектора И. Рубена под названием «Триумфальная арка». И крыть бы вам было нечем, потому что вы прочитали бы в той статье:

«В музее архитектуры на территории бывшего Донского монастыря долгое время стояли фигуры русских витязей, аллегорические изображения победы, славы и храбрости. Некогда они украшали Триумфальные ворота у Тверской заставы, построенные выдающимся зодчим эпохи русского классицизма Осипом Ивановичем Бове. Искусный градостроитель создал при въезде в Москву прекрасный ансамбль — арку и две кордегардии, небольшие сооружения для размещения караула, связанные с аркой полукружием ограды.

Текст бронзовой закладной доски, помещенной в толще стены, гласил, что Триумфальные ворота построены «в знак воспоминания торжества русских воинов в 1814 году и возобновления сооружением великолепных памятников и зданий первопрестольного града Москвы, разрушенного в 1812 году нашествием галлов и с ними двунадесяти языков...»

«Закладка ворот состоялась в августе 1829 года, а через пять лет строительство было закончено.

Весь скульптурный декор арки выполнен из чугуна по моделям крупнейшего ваятеля того времени Ивана Петровича Витали и талантливого молодого скульптора Ивана Тимофеева. Они работали в тесном содружестве с Бове, выполняя большинство работ по его рисункам.

Белым камнем, привезенным из подмосковного села Татарова, были облицованы стены арки, остальные части — колонны и скульптура — отливались из чугуна.

Умелый подбор материала, сочетание контрастных цветов (темный чугун на белом камне) — все это усиливало художественную выразительность сооружения.

Более ста лет Триумфальные ворота украшали древнюю столицу. Но...»

Остановимся, прервем цитату и заметим, что дальше идет «но» очень странное, если учесть, что автор статьи архитектор-профессионал.

«Но город рос, и площадь у Тверской заставы превратилась в одну из многолюдных центральных площадей Москвы. Узкая Тверская улица (ныне улица Горького) затрудняла городское движение, и в 1936 году при реконструкции магистрали и площади у Белорусского вокзала Триумфальные ворота и кордегардии разобрали».

Итак, город рос, а ворота мешали. Я перевожу глаза на то место, где поставлено имя автора статьи, и с удивлением еще раз убеждаюсь: архитектор И. Рубен. Это ведь он же, а не кто-нибудь другой, написал в этой же статье: «Построенная выдающимся зодчим», «искусный градостроитель создал прекрасный ансамбль», «более ста лет украшала столицу»... Как же поверить в то, что он же спокойно и холодно сообщает, будто город рос и Триумфальные ворота мешали...

Наверное, мешают чему-нибудь в огромных современных городах и Бранденбургские ворота, и собор святого Павла в Лондоне (а в Риме святого Петра), и Айя-София в Стамбуле, и готическая громада собора в Кельне...

Мешает, между прочим, и собор Василия Блаженного на Красной площади. Колонны трудящихся вынуждены раздваиваться, уходя с демонстрации.

Но дело в том, что красивая, прекрасная вещь, где бы она ни стояла, а тем более вещь памятная, мемориальная, никогда не может помешать людям, обладающим хоть элементарным чувством прекрасного и не лишенным чувства патриотизма. Я не хочу отказывать ни в том, ни в другом И. Рубену, тем более что он не принимал, разумеется, никакого участия в сносе Триумфальных ворот, но зачем (а тем более задним числом) искать оправдательные мотивы для действий, которым не может быть никакого оправдания?

Дальше все хорошо в статье И. Рубена, и я вновь обращаюсь к ней. Это мой аргумент в давнем споре с вами, друзья, которого у меня не было тогда, в споре о необратимости и обратимости некоторых исторических процессов.

«Несколько лет назад было принято решение восстановить в Москве Триумфальную арку — один из лучших архитектурных и историко-мемориальных памятников... Сложнейшие работы выпали на долю тех, кто восстанавливал архитектурный декор арки. Время не пощадило чугунные «одежды» Триумфальных ворот: коррозия уничтожила значительную часть деталей карниза и повредила скульптуры и горельеф».

Остановимся, чтобы вновь удивиться. Было сказано в начале статьи, что чугунные части ворот хранят-

ся в музее архитектуры на территории бывшего Донского монастыря. Значит, это они в музее хранились так, что «коррозия уничтожила значительную часть...»? Во-первых, что это за музей такой, где скульптуры хранятся подобным образом? Во-вторых, почему коррозия ничего не сделала с ними за предыдущие более чем сто лет, на протяжении которых «Триумфальные ворота украшали древнюю столицу»? В-третьих, не доедает ли коррозия также некоторые грандиозные металлические скульптуры, снятые с храма Христа Спасителя и точно так же находящиеся на территории бывшего Донского монастыря?

Но вернемся к статье И. Рубена.

«Все работы по отливке в металле исполнялись мастерами художественного литья Мытищинского завода. Необычный заказ получил и коллектив завода «Станколит» — по деталям единственной сохранившейся колонны отлить 12 чугунных колонн... работники с большим вниманием и любовью выполнили этот заказ.

Большой коллектив трудится над возрождением замечательного памятника культуры и истории народа, и недалеко то время, когда крылатая слава на колеснице, высоко парящая над широким проспектом, будет напоминать о героизме русского народа».

Замечательные слова! Если памятник культуры и истории народа стоит на месте в целости и сохранности, значит, он напоминает, если же он разобран, снесен, значит, не напоминает. Как, оказывается, все просто и объяснимо. И уличное движение вовсе тут ни при чем. Ведь если памятник все время напоминает, значит, воспитывает. Но если памятник воспитывает, то можно ли сопоставить его с таким понятием, как уличное движение, которое ровно ни о чем не напоминает (о героизме русского народа, во всяком случае) и ровно ничего не воспитывает, а тем более патриотических чувств. Значит, можно ли ему в угоду приносить ценности напоминающего и воспитывающего характера?

Обратимся к еще одним замечательным словам в замечательной статье И. Рубена: «Работники с большой любовью и вниманием выполнили этот заказ».

А вы говорили — необратимый процесс! Вы думаете, работники с меньшей любовью и с меньшим вниманием стали бы возрождать Красные ворота, Сухареву башню или еще один (главный) памятник победы над наполеоновским нашествием? Только дай им возможность возрождать!

Вот о чем я вспоминаю и думаю каждый раз, когда проезжаю под сенью возродившихся и восстановленных в первоначальном виде Триумфальных ворот в Москве.

ЗНАМЕНСКИЙ СОБОР В МОСКВЕ

Не каждый, наверное, знает, где находится этот собор. И почему письмо (хотя бы как литературный прием) из собора? О церковной службе, что ли? О всенощном бдении? О страждущих и труждающихся? Нет, но начнем по порядку.

Знаменский собор, о котором идет речь, расположен в Москве на улице Разина, бывшей Варварке. Это одна из уцелевших архитектурных деталей московского Зарядья. Однако объяснимся по поводу Зарядья.

В журнале «Городское хозяйство Москвы» за № 9 за 1976 год в статье под названием «Заповедные зоны города» можно прочитать: «Еще на заре истории города, несколько ниже Кремля, по течению Москвы-реки была построена пристань (там, где сейчас гостиница «Россия»), около которой селились торговцы и ремесленники. Со временем поселение расширилось и к XVI столетию занимало значительную территорию... Еще при Борисе Годунове здесь были построены каменные здания торговых лавок. В начале XVIII века из 4500 торговых помещений города в этом районе размещалось 2100».

На Руси же, известно, — где торговые люди, там и церкви. Так что все Зарядье помимо каменных лавок пестрело церковками, колоколенками, а то и монастырями. Г. Г. Антипин в своем очерке «Зарядье» дает такую картину:

«На территории Зарядья стояли дома с высокими крутыми крышами, между домами возвышались шатры и главы церквей и колоколен. На Варварке живописно располагался ансамбль Знаменского монастыря, основанный в 1631 году на территории усадьбы боярина Никиты Романова... Повсюду между домами располагались харчевни, питейные дома, лари, с которых торговали разными поделками, снедью и вином»[1].

Одним словом, Зарядье представляло собой ту средневековую часть города, которая обычно бывает наиболее интересна в архитектурном и в этнографическом отношении. Такие заповедные, средневековые зоны есть в большинстве современных цивилизованных городов. Чаще всего они так и называются — «Старый город».

В Тбилиси есть «Старый Тбилиси». Это полные очарования и дыханья истории, уютные узкие и кривые улочки и переулочки, образованные характернейшими, неповторимо оригинальными домами — каждый когда-то был на одну семью. Для того чтобы попасть в эти кварталы, в кварталы «Старого Тбилиси», надо от шумной и современной площади Ленина пройти каких-нибудь двести—триста шагов. Если бы кому-нибудь пришло в голову ликвидировать «Старый Тбилиси» и построить на его месте огромное современное здание, это была бы ничем и никогда не восполнимая потеря.

В Пловдиве (в Болгарии), в самой середине большого, вполне современного города, оставлен и сохранен городской район, который называется «Старым Пловдивом». Не только оставлен и сохранен, но тщательно отреставрирован, в домах восстановлена вся обстановка, убранство домов, утварь, мебель, дворики, все детали, вплоть до дверных ключей. Помнится, когда меня с дочерью поселили там на несколько дней

[1] Антипин Г. Г. Зарядье. — «Реклама», 1973.

в так называемом «Синем доме» (Сияя кышта), то вручили нам ключ, железный, кованый, размером с руку до локтя, не ключ, а прямо скипетр какой-то. Так мы с ним и ходили по городу, нося в руках.

Если бы кому-нибудь пришла в голову мысль ликвидировать «Старый Пловдив» с его кривыми узкими улочками и неповторимо оригинальными домами и поставить на этом месте несколько современных огромных зданий, это была бы ничем и никогда не восполнимая потеря.

Ну вот, а в Москве район, который надо было бы по принятому образцу называть «Старым городом», назывался Зарядьем. Нельзя сказать, что все предыдущее существование Зарядья было безоблачным. И раньше тоже при любом набеге или нашествии на Москву в первую очередь доставалось Зарядью. Люди могли уйти, спрятаться, переждать, пережить, а дома, лавки, терема и церковки спрятаться, увы, не могли. Они (у подножия Кремля) первыми принимали на себя ярость и разнузданность пришельцев, они горели.

Г. Г. Антипин в своем очерке о Зарядье выписал в столбик тех, кто огнем и мечом прошли по Зарядью с XII по XV век. Вот этот выразительный столбик.

1177 г. — рязанский князь Глеб.
1209 г. — рязанский князь Изяслав.
1213 г. — владимирский князь Юрий Всеволодович.
1238 г. — татарский хан Батый.
1293 г. — татарский царевич Дудень.
1308 г. — великий князь тверской Михаил Ярославич.
1368 г. — великий князь литовский Ольгерд.
1382 г. — татарский хан Тахтамыш.
1408 г. — татарский хан Едигей.
1451 г. — татарский царевич Мазовша.

Да это еще рано остановился автор очерка. В XVII веке при Дмитрии Самозванце опять жгли Зарядье иноземные войска, ну и во время наполеоновского нашествия первым запылало оно же, тесное, деревянное, примыкающее к Кремлю.

Однако откатывались набеги, отливали нашествия, и на пожарище снова бойко стучали топоры, сверкала на солнце сосновая щепа, пахло смолой, известкой, ложились в венцы обтесанные бревна, белый камень и кирпичи, опять поднимались островерхие хоромы и церковки с колокольнями.

Постепенно в Зарядье стали селиться не только торговые, но и государственные люди, бояре. Их прельщала близость к Кремлю, к резиденции великого князя московского, которому они служили.

«Поселение бояр в Зарядье накладывало свой отпечаток на его внешний облик. Каждый из боярских дворов представлял собой обособленное феодальное хозяйство... Хоромы бояр располагались в глубине улицы, посередине обширного двора; они состояли из ряда построек, чередовавшихся с частоколом. По-своему подобные комплексы были живописны».

Почему же по-своему? Я думаю, что они, эти «комплексы» — а по-русски сказать: боярские усадьбы, — были вообще живописны. В этом легко убедиться, взглянув на остатки усадьбы боярина Никиты Романова, сохранившиеся на улице Разина.

От века до века все больше каменных строений вкраплялось в деревянную оправу Зарядья, и к XX веку, то есть к нашему времени, к нашим дням, этот своеобразный район Москвы дошел, неся в себе приметы и признаки всех веков, то есть не имея цены как в архитектурном, так и в археологическом отношении.

Вот тут-то и пришло кому-то в голову стереть Зарядье с лица Москвы, причем стереть невосстановимо, не просто до пустого места, но поставить тут огромное современное здание, такое, чтобы оно заняло все Зарядье, чтобы уж ни ростка, ни стебелька не могло вновь прорасти из-под придавившей землю каменной глыбы.

К 1961 году относится бурная полемика о судьбе Зарядья, разгоревшаяся в нашей прессе. Выступали многие газеты и журналы. Помнится, «Литературная газета» прибегла даже к графическому воздействию. Был изображен силуэт Зарядья с его островерхими крышами и колоколенками, а потом на этот силуэт, рядом же, на газетной странице, накладывался прямоугольник проектируемого здания, и все видели, что ничего уж, кроме прямоугольника, после проделанной операции не остается.

Мы не будем теперь метаться по страницам разных журналов и газет, а возьмем одну лишь, но обстоятельную публикацию в журнале «Москва», № 9 за 1961 год. Рубрика: «Разговор за круглым столом». Автор обзора Н. Четунова. Название статьи — «Зарядье: что там будет?».

Я хорошо помню всю дискуссию о Зарядье, состоявшуюся в те времена, и могу сказать, что, прочитав обзор Н. Четуновой, можно получить представление о разгоревшихся тогда страстях. Здесь высказаны, пожалуй, все главные аргументы, видна вся тревога защитников наших национальных архитектурных ценностей. Без комментариев вынимаем из обзора Н. Четуновой некоторые места.

«Строительство города-гостиницы в Зарядье... разрушит исторически сложившийся центр столицы, создав рядом с ним подавляющий размерами и многолюдством второй центр...

Заряды, прилегающее к Кремлю, — древнейшая часть Москвы.

— Близость его к Кремлю и Красной площади, архитектурная связь с ними и ансамблем улицы Разина, — сказал хороший знаток Москвы, доктор исторических наук П. В. Сытин, — не позволяют возводить в Зарядье никакого большого здания».

Спроектированное архитектором Чечулиным громоздкое, многоэтажное здание гостиницы неизбежно будет главенствовать над Кремлем. Кремль рядом с громадой железобетона проектируемой гостиницы потерял бы все свое величие, превратился бы в красивую игрушку на потребу населяющих гостиницу интуристов, перестал бы существовать как уникальное архитектурное творение гения русского народа. Так можно сформулировать мнение, на котором при всей разности аргументов, степени взволнованности и со-

ображений о том, что именно нужно построить в Зарядье вместо гостиницы, сошлись все выступавшие.

«Не к прошлому, а к советским людям была обращена страстная аргументация художников В. Д. Божко и А. А. Коробова: гигантская, тяжеловесная гостиница, давящая на узорчато-легкую архитектуру Кремля, оскорбит эстетическое чувство не только наших современников, но и потомков».

«Пренебрежение к памятникам архитектуры далекого прошлого, которые один из руководителей Госстроя инженер Светличный называет «ветхозаветным хламом»... вытравляет из сознания народа уважение к величию человеческого духа».

«Зарядье — летопись Москвы. Каждый кубометр земли Зарядья — страница этой летописи. Любому строительству в Зарядье необходимо предпослать тщательные археологические раскопки».

«А потоки транспорта, которые неизбежно возникнут со строительством гостиницы? Современная мировая практика и теория градостроительства требуют: транспорт должен быть выведен из центра. Центр должен стать зоной спокойного пешеходного движения. Проектируемая в Зарядье гостиница ломает всю эту, казалось бы, бесспорную концепцию реконструкции центра. В случае осуществления этого проекта центр станет еще более населенным районом столицы, сделается местом транспортных «пробок».

«Гостиницу со всеми ее ресторанами и зрелищными предприятиями нужно строить не в центре, уже перегруженном театрами, а, например, на Юго-Западе...»

«И расхождения спорящих, несмотря на всю их горячность, оказались скорее кажущимися — доводы «противников» лишь подкрепляли и углубляли друг друга, делая критику проекта неотразимой, а перспективу желанного облика Москвы все более ясной, художественно и экономически обоснованной».

«Безоговорочно сходясь на том, что многоэтажное здание, привлекающее к тому же большие массы народа, в Зарядье немыслимо, художники, архитекторы, историки защищали разные проекты парков и зданий музейного типа, по-разному видя и самые парки и содержание музеев, которые бы там разместились».

«Несмотря на многочисленные выступления видных архитекторов и художников, москвичей, прессы, единодушно возражающих против строительства гостиницы рядом с Кремлем, главное архитектурно-планировочное управление продолжает настаивать, что «размещение крупной гостиницы в Зарядье... не вызывает сомнений с градостроительной точки зрения и... не будет вступать в противоречие с историческим ансамблем Кремля».

Ну вот, получилось, как и во многих подобных случаях, по Ивану Андреевичу Крылову: «А Васька слушает, да ест». Сколько спорили, писали, шумели, организовывали «Круглые столы», разводили дискуссии, высказывали единодушное мнение, а Зарядья между тем нет, и гостиница, которую называли «тяжеловесной», «громадой железобетона», «подавляющей» и «оскорбляющей эстетические чувства», гостиница эта между тем построена, существует.

Заметили ли вы, дорогие читатели, одну особенность во всех аргументах защитников Зарядья, знаменательную, надо сказать, особенность. Все они напирали на то, что новое здание испортит центр, Кремль, подавит, разрушит архитектурный ансамбль, восприятие, перегрузит центр машинами и людьми, создаст «пробки», но никто из них не поднял голоса за само Зарядье как таковое. Будто заранее уже подразумевалось, что Зарядье надо убрать и весь вопрос стоял только, что именно на его месте построить — гостиницу, или разбить парк, или настроить разных музеев. Как будто заколдовало всех, отшибло ум или память, здравый смысл, наваждение какое-то нашло. Боролись против гостиницы, но не за Зарядье — вот в чем вопрос. Потом архитекторы доказали кому-нибудь, что гостиница центра не испортит и Кремля не задавит. Ну, раз не задавит, — стройте. О Зарядье тут и речи не шло. Фигурировали только гостиница и центр. Про Зарядье даже забыли, хотя это наиболее старинный, интересный и ценный, наиболее московский по духу район Москвы.

Правда, к моменту спора Зарядье было уже сильно испорчено, и испорчено двумя способами. Во-первых, многие старинные постройки не пережили предыдущих десятилетий. Первый удар по Зарядью был нанесен в конце сороковых годов. Тогда на месте Зарядья предполагалось даже строительство высотного здания. Как известно, в те годы было снесено около четырехсот старинных и ценнейших московских зданий, Сухарева башня, Красные ворота, Триумфальная арка, Китайгородская стена. Да мало ли...

Досталось тогда и Зарядью, и досталось как следует. Цельный архитектурный облик оно потеряло уже тогда. Но, конечно, Зарядье было еще восстановимо.

Во-вторых, остатки Зарядья десятилетиями не приводились в порядок, не подновлялись, не красились и постепенно приобретали вид рухляди, и вот именно, как выразился инженер Светличный, «ветхозаветного хлама».

Один левый, авангардистский, если не футуристический, архитектор, поклонник Корбюзье, еще в двадцатые годы в журнале написал, что нам ничего не надо делать со старинными зданиями, надо только не приводить их в порядок, и тогда лет через тридцать дезинфекция Москвы будет безболезненным процессом.

А тех, за кем было последнее слово на разрешение строительства гостиницы, можно и понять. Посмотрели они на обшарпанные, потерявшие всякий вид, а то и полуразваливающиеся строения и махнули рукой. Этот хлам-то? Убрать его. А что же еще с ним делать?

И вот, словно нарочно для того, чтобы показать нам, какая красота таилась в неприглядном хламе, какая красота была задавлена бетонной глыбой, оставили архитекторы несколько деталей Зарядья по краям от гостиницы. На этот раз привели эти «детали» в порядок, отреставрировали (а и всего-то надо было косметику навести), и все ахнули: красота-то какая!

ЗНАМЕНСКИЙ СОБОР В МОСКВЕ
(Продолжение)

Итак, теперь мы знаем, что Знаменский собор есть уцелевшая архитектурная деталь Знаменского монастыря, который сам был деталью московского Зарядья, старой Москвы, средневековой Руси...

Когда старый архитектурный памятник уцелел и его даже отреставрировали, всегда возникает вопрос, что же с ним делать дальше, как его практически использовать. Использование отреставрированных памятников старины не такое простое дело. Чаще всего в уцелевших зданиях, будь то церкви, дворцы, замки, отдельные дома, размещают выставки живописи, скульптуры или другие музейные экспозиции.

Церковь архангела Михаила в подмосковном Архангельском, красиво стоящая на высоком откосе над Москвой-рекой, используется под сменяющиеся выставки икон.

Церковка Симеона-Столпника, там, где улица Воровского сливается с Калининским проспектом, тоже сохранившаяся при реконструкции этих улиц, но торчащая в небо пятью нелепыми заостренными штырями[1], используется другим образом. Там выставляют напоказ то аквариумы с рыбками, то разные курьезы природы, причудливые сучья и палки, похожие по конфигурации на змей, на птиц, на зверей.

Во Владимире рядом с музеем стоит белая церковь, на которой написано: «Планетарий».

Казанский собор в Ленинграде используется как музей атеизма.

Стали искать применение и Знаменскому собору, и надо сказать, что найден был не самый плохой вариант. Знаменский собор называется теперь так: «Дом пропаганды Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры».

Вариант, говорим, не самый плохой: все-таки, придет пригласительный билет, а на нем написано: «Страницы русской истории». Отдельные темы в расшифровке выглядят так: «Элементы картографии в памятниках древнерусской живописи», «Портрет с семью добродетелями» (новые материалы о царевне Софье), «Тютчевское подмосковье», «Местные архитектурные школы XVII века», «Спасение фресок церкви Спаса — Преображения в Ковалеве, XVI век. Художник-реставратор А. П. Греков»... И много, много других интересных бесед и лекций.

Но это только одна и, я бы сказал, не главная сторона деятельности Дома пропаганды. В основном Знаменский собор можно назвать теперь без всяких натяжек концертным залом. Разумеется, переделали, перепланировали его внутри. Как только входишь, сразу же справа — гардероб. Затем — по ступенькам вверх, и будет как бы фойе, довольно просторное, надо сказать, и с печатью старины. Стрельчатые окошечки, забранные декоративными решетками. Тут, в фойе, бывают живописные выставки или другие тематические выставки, фотовыставки, если все это так или иначе связано с русской темой. Потом из фойе, повернув направо, мы попадаем в закулисную часть концертного зала (в бывший алтарь), ну, а оттуда уж можно попасть и на сцену. Поглядев со сцены, увидим зал как зал. Кресла стоят рядами. Мест, я думаю, триста, над ними — вся высота собора.

Если же смотреть из зрительного зала на сцену, то первым бросится в глаза огромное, во всю ширину и высоту интерьера, золототканое панно, тяжелое, как броня. Раньше иконостас отделял алтарную часть собора, а теперь вот это панно. Ладно бы, что оно само по себе безвкусно и неуместно здесь в своем стилизованно-условно-древнерусском — модерновом духе (возможно, оно было бы на месте в большом ресторане для иностранных туристов или в фойе интуристовской гостиницы), но главное (и, кажется, это все теперь понимают) панно разрушает акустику зала. То ли оно поглощает часть звука, то ли дробит его, я не знаю, одним словом, портит. Отчего же не уберут? Нужно распоряжение, во-первых, нужна замена, во-вторых, истрачены большие деньги. Речь идет не о сотнях рублей, а о тысячах. Встает вопрос: куда девать это дорогостоящее панно и где взять денег на новое?

Но это, конечно, мелочь. Главное, что концертный зал действует и что именно здесь можно вернее, чем в каком-либо другом месте Москвы, услышать прекрасную музыку. Тем самым я вовсе не хочу поставить этот зал выше Зала имени Чайковского, Большого зала Консерватории или даже Большого театра и сказать, что там не бывает прекрасной музыки. Это было бы смешно и нелепо. Бетховен и Вагнер, Шуберт и Моцарт, Равель и Григ, Лист и Шопен, Паганини и Гуно, Верди и Массне, Берлиоз и Мендельсон, Глинка, Бородин, Рахманинов, Чайковский, Скрябин... десятки, если не сотни, композиторов, сотни, если не тысячи, симфоний, концертов, сюит, ораторий, опер, балетов, ноктюрнов, вокализов, кантат, прелюдов, каприччио, фантазий, серенад, сонат, романсов, рапсодий, элегий, вариаций — океан музыки. Да, целый океан музыки — вот что такое музыкальная жизнь Москвы, и, конечно, микроскопический по отношению к целому концертный зал «Знаменский собор» не больше чем ручеек по сравнению с океаном. Но ведь из всех грандиознейших запасов воды на земном шаре нам обычно нужен в то или иное время один стакан (а то и глоток), и, конечно, можно зачерпнуть этот стакан и там и там, но вот есть родник, где можно зачерпнуть без ошибки.

Само назначение этого зала, сама принадлежность его Всероссийскому обществу охраны памятников истории и культуры ограничивает возможности, концертные программы, репертуар, делает его, правда,

---

[1] В данном случае мы не за кресты как атрибут православия, но за кресты как архитектурное завершение здания. Показывать прекрасный старинный архитектурный памятник (церковь), лишив его таких завершающих деталей, как кресты, это все равно что демонстрировать красивых женщин, обрив их наголо, а то и без головы. Кстати сказать, кресты с их огромным разнообразием были целой областью интереснейшего прикладного искусства (как, скажем, чугунные решетки), и если бы издать альбом, показав многие ажурные, литые, кованые кресты, мы увидели бы бездну мастерства, разнообразия, художественного вкуса, красоты.

узким, но зато целенаправленным и вполне определенным.

Перебираю в руках пригласительные билеты последних полутора лет (они у них называются «Приглашения»).

Вечер «Из истории русской музыки. Н. Метнер. Пять стихотворений А. С. Пушкина, пять стихотворений А. А. Фета. Восемь стихотворений Ф. И. Тютчева. Исполняет Людмила Белякова (меццо-сопрано)». Разве не захочешь услышать, да еще в маленьком зале, в камерной обстановке?

Ансамбль народной музыки под руководством Д. В. Покровского. «Народные песни северных и южных областей России». (Кстати сказать, это замечательный ансамбль. Песни бывшего казачьего Дона, Кубани, Средней России, архангельских и вологодских лесов они не стилизуют под некий общий образец, не подгоняют под некую общую манеру исполнения. Они не тянут народные песни как бы в классику, путем разных там музыкальных обработок, аранжировок, усложнений и украшений. Они берут песни такими, как их поют (пели) на местах. Ну, конечно, они профессионалы, у них большая музыкальная культура, поэтому они поют, попросту говоря, лучше, чем где-нибудь в деревне (тем более что там уж совсем разучились петь, да и некому), но лучше, а не по-другому. Если бы их метод собирания песенного фольклора сравнить для наглядности с другим видом искусства, я бы сказал, что это фотография, но фотография высокохудожественная, вот в чем суть.)

Но продолжим разглядывание «Приглашений».

«Русская фортепьянная музыка конца XVIII, начала XIX века».

«Русская хоровая классика XVIII—XX вв.».

«Д. С. Бортнянский. Концертная симфония. Квинтет. Сюита из оперы «Алкид», «Аве Мария». Романс из оперы «Сын-соперник». Концерт для хора».

«Авторский вечер Жанны Кузнецовой».

«Древнерусские звоны»для фортепьяно».

«Пять русских напевов» для скрипки и фортепьяно. Песни из циклов «Русская пентатоника» и «Русская диатоника». И если даже мы с вами не очень четко разделяем для себя пентатонику и диатонику, то все равно ведь интересно послушать.

А где вы можете услышать Чеснокова в исполнении Л. Солодиловой (капелла им. М. М. Юрлова под управлением Ю. В. Ухова), или «Коляды» в том же исполнении, или «Херувимскую» В. Титова в исполнении Государственного московского хора, художественный руководитель В. Г. Соколов?

Что же касается меня, то я благодарен Знаменскому собору за знакомство с молодым (сравнительно), но замечательным музыкальным коллективом. Я имею в виду Московский камерный хор, который создал и которым руководит Владимир Николаевич Минин. Они даже и репетируют каждый день по утрам в Знаменском соборе. Одиннадцать часов, серый осенний или зимний денек. По тротуарам валит народ, на перекрестках скопление машин, толчея в магазинах, кому работа, кому забота, кому суета. Где услышишь в эти часы чистейшие и точнейшие музыкальные звуки, золотые голоса, многоголосые распевы?

Я репетиции, будь то в драматическом театре, будь то музыкальные, люблю смотреть и слушать больше даже, чем постановку или готовую музыку. Этот живой процесс совершенствований, доводки, множества вариантов, постепенного достижения того, чего хотел руководитель, это придание на глазах (на слуху) окраски звукам и музыке завораживает и приносит истинное наслаждение. Так что иногда я приходил в Знаменский собор утром и, тихонько примостившись в заднем ряду, слушал репетиции хора.

У замечательного французского писателя Экзюпери есть фраза: «Достаточно услышать народную песню XV века, чтобы понять, как низко мы пали».

Сказано слишком сильно. Но Экзюпери писатель (а не дипломат, например), писателю же не возбраняется говорить сильно и даже слишком сильно, в этом, собственно говоря, и состоит его профессия. Зато сказанное им заставляет задуматься, переоценить некоторые ценности.

Что же имел в виду Экзюпери, говоря о нашем современном музыкальном падении? Ведь и сейчас, в XX веке, пишется и исполняется современная, но хорошая музыка. Прокофьев, Шостакович, Барток, Свиридов... Да и эстрада, если принять ее как жанр, как ветвь, тоже бывает разная. Вертинский, Эдит Пиаф, Ив Монтан, Слава Пшебыльская — это все же певцы, а не хрипуны, не крикуны и не шептуны. Но критерии действительно сместились. Нельзя превращать скрипку в ударный инструмент, хотя, конечно, на ее оборотной стороне можно выбивать звонкую и глухую дробь. Скрипка должна играть. Точно так же и человеческий голос — это певческий инструмент, более того, специалисты считают его самым совершенным музыкальным инструментом, его возможности огромны, и когда они уже ясны, выявлены на протяжении веков, должно быть стыдно нам принимать за пенье и считать пеньем хрипы, шептанье в микрофон и истошные вопли. При таком положении вещей не вредно иногда заглянуть в прошлое нашего искусства и посмотреть, что мы по сравнению с ним приобрели, а что — потеряли.

Наш крупнейший искусствовед в области живописи Михаил Алпатов, говоря о культурном наследии, выразился не столь резко, как Экзюпери, но по существу он сказал то же самое.

«Современник, даже когда его влечет старина, склонен считать своих предков людьми простодушными и недалекими. Он замечает в них прежде всего то, чего им не хватало с современной точки зрения, и обычно не замечает того, чего ему самому не хватает по сравнению с ними».

Слушая капеллу им. М. М. Юрлова, Государственный хор под управлением В. Г. Соколова или теперь вот Московский камерный хор Владимира Николаевича Минина, начинаешь понимать, чего нам не хватает по сравнению с нашими предками.

В последней четверти XIX века в России произошло величайшее (для русской культуры) открытие:

была открыта древнерусская живопись. Подробнее об этом можно прочитать в специальных книгах (или смотрите хотя бы «Черные доски», как говорится, того же автора), но суть в том, что иконы постоянно, из века в век подновлялись, покрывались новой живописью поверх старой, а потом живопись икон стали закрывать металлическими окладами, а древняя живопись хранилась под всем этим, словно клад, бесценное сокровище, в целости и сохранности, но недоступная для глаз. Более того, люди даже и не подозревали об этом сокровище. Знали, что существовал в XV веке иконописец Рублев, но живописи его видеть нигде не могли. И вот совершилось открытие. Умелые руки реставраторов стали убирать позднейшие наслоения, добирались до семнадцатого, шестнадцатого, пятнадцатого, двенадцатого веков и показали нам целую цивилизацию, целый пласт культуры, мастерства, красоты.

Но ведь не может же быть, чтобы одна ветвь культуры и искусства развилась и достигла невероятных высот, а вокруг нее были бы пустота, мрак и невежество. Не легче ли предположить, что развивались гармонично и соседние ветви и смежные виды искусства, только они ждут еще своего открытия.

Даже отдельные, пусть робкие заглядывания в прошлое подтверждают правильность этой мысли. Дело касается в первую очередь культуры и искусства пения.

Вот сказал Экзюпери: «Достаточно услышать песню XV века...» Да как же ее услышишь? Ведь мало знать слова и мелодию, мало расшифровать древние нотные знаки, так называемые «крюки», надо еще знать, ка́к тогда пели. Ну, знать невозможно, магнитофонов не было, дисков тоже, значит, выход один — догадаться, почувствовать, восстановить, воссоздать...

Замечательный музыкант М. М. Юрлов со своей капеллой первым проложил или, по крайней мере, показал дорогу к древним памятникам русского хорового искусства. Прекрасны Рублев, Дионисий, Феофан Грек и многие безымянные живописцы древности, но не менее прекрасной оказалась и музыка с именами распевщика Опекалова, Федора Крестьянина, Николая Дилецкого, Василия Титова, Николая Бавыкина, Бортнянского... Но, конечно, чаще всего в концертных программах приходится помечать: «Неизвестный автор XVI века», «Неизвестный автор XVII века» или просто «Древнейшее песнопение».

И вот в 1972 году образовался у нас в стране новый музыкальный коллектив под названием Московский камерный хор. Образовал его Владимир Николаевич Минин. Надо сказать об этом человеке несколько слов.

Ленинградец по происхождению, он учился в Московской консерватории у профессоров Свешникова и Соколова. Став уже известным и опытным хормейстером, несколько лет руководил музыкально-педагогическим институтом им. Гнесиных. Там-то, из гнесинцев-то, из студентов, преподавателей, из бывших воспитанников института, а если сказать одним словом — из энтузиастов, и составил Владимир Николаевич свой новый хор.

Большая музыкальная культура и эрудиция, любовь к русскому народному творчеству, горячий патриотизм, жажда поиска и, конечно, опыт позволили Владимиру Николаевичу Минину создать замечательный музыкальный инструмент, который и дает нам теперь возможность открыть окно в наше музыкальное прошлое и в наше будущее.

Владимир Николаевич и сам, возможно, не дает себе отчета в том, что эта задача могла бы быть самой интересной, плодотворной и главной (если не единственной) для того, повторим, удивительного «инструмента», который находится сейчас у него в руках. Конечно, когда «инструмент» предельно послушен, когда возможности его огромны, когда достижимы и доступны любые тонкости, любые краски, тончайшие оттенки, то рождается множество соблазнов. А почему бы не то? Не это? Западная виртуозная классика, дающая возможность продемонстрировать виртуозную технику хора. Георгий Свиридов с его интерпретацией лирики Блока — все это тоже и нужно и превосходно, но для меня лично хор Минина в первую очередь интересен старинными распевами, реставрацией и возвращением к жизни жемчужин древнерусского певческого искусства.

«Степенна» — древнейшее песнопение, восходящее к XI — XII векам.

«Покаянный стих о царстве Московском», на восемь голосов.

Старинный распев «Иже Херувимы».

«Многославне Петру I», на четыре голоса.

Застольная песня «Похвала хозяину».

«Торжественный концерт» Николая Бавыкина на двенадцать голосов...

Когда слушаешь все это многоголосие, насыщенное яркими красками, богатством интонаций, переливами, переходами, диссонансами и унисонами, это пение с большой свободой голосов, но заключенное, однако, в жесткие и необходимые контуры общего музыкального рисунка исполняемой вещи, только тогда и начинаешь понимать, что такое настоящее хоровое пение. Тогда-то и вспомнятся невольно высказывания и Экзюпери и Алпатова, к которым мы уже обращались в этом очерке.

Конечно, наши предки не умели и не знали многого, что знаем мы теперь.

Не было у них, прямо скажем, и такого грандиозного современного сооружения, как гостиница «Россия», да зато было Зарядье[1].

НЬЮ-ЙОРК. ДИСКОТЕКА

Словечко «дискотека» не вошло еще пока в наш московский (ленинградский, саратовский, киевский, тбилисский) обиход. Даже вместо международного «диска» мы все еще по-своему, старомодному говорим — пластинка. А тем более — дискотека.

[1] К сожалению, в настоящее время Знаменский собор не функционирует. Его реставрация неоправданно затянулась.

Но что же означает теперь это слово? Наверное, место, где хранятся диски, то есть пластинки? По модели: библиотека, фототека, фонотека, фильмотека и т. п. Это и так и не совсем так. Конечно, диски в дискотеке есть, но нельзя сказать, что это хранилище дисков в строгом и точном смысле этого слова.

Уж если хранилище, так хранилище. Как можно больше должно быть хранимых предметов, и перечень их должен быть как можно длиннее. Я представляю себе такое хранилище, где все пронумеровано, систематизировано, занесено в картотеку. Всякое такое хранилище (чего бы то ни было) стремится к полноте, к жадному, ненасытному приобретению наиболее редких, малотиражных, наиболее древних экземпляров. И тогда — пожалуйста, будьте любезны! Вы хотите диск двадцатых годов? Вы хотите диски начала века? Вы хотите Плевицкую, Вавича, Карузо? Вы хотите французские народные песни XIII столетия, шотландские песни, болгарские, польские? Романсы или хоралы, баркаролы или серенады, болеро или цыганские напевы, неаполитанские песни или саратовские страданья? Нужно только протянуть руку — все, чего ни пожелаете, есть в хранилище дисков.

Наверное, такие хранилища существуют во многих странах, но, право, не знаю, как они называются. Дискотеками же называют заведения совсем другого рода.

Однажды, когда я гостил в Польше, меня спросил поляк-собеседник:

— А в дискотеках вы уже побывали? Впрочем, туда не так просто попасть. Если это не студенческая, а, так сказать, общегородская дискотека, надо заранее достать входные билеты. Разве что вам как гостю поможет какая-нибудь влиятельная организация.

— Кому подчиняются дискотеки?

Собеседник задумался. Не задумался, а как-то остановился в своих мыслях, застопорился на несколько секунд, а потом уж сказал, что дискотеки находятся в ведении министерства культуры.

Его застопорку я понял по-своему и, наверное, правильно. Он после моего вопроса сам впервые, может быть, осознал, что дискотеки находятся в ведении министерства культуры, и удивился, что именно министерство культуры содержит такие заведения, какими являются дискотеки. Возможно, само сочетание понятий «министерство», «культура» и «дискотека» показалось вдруг моему собеседнику нелепым, поэтому все и застопорилось у него на несколько секунд. Теперь вспоминаю, что он ответил не просто, мол, «находятся в ведении», но привнес в свою фразу оценочный момент, и фраза у него получилась более развернутая и эмоциональная. Ответил он так:

— Как ни странно, они находятся в ведении министерства культуры.

Но и я хорош! «Кому подчиняются дискотеки?» Положим, в Польше они могут еще кому-нибудь подчиняться или, по выражению моего собеседника, находиться в ведении. Но много ли их в Польше? Говорят, шестьдесят дискотек. А кому подчиняются сотни и тысячи дискотек в Италии и Франции, Англии и Швеции, Дании и Германии, в Соединенных Штатах Америки, наконец?

Никому они там не подчиняются, кроме как веянию времени и моде. Если считать, конечно, что возникновение все новых и новых веяний и мод — джаза, рок-музыки, абстрактного искусства, порнографического кинематографа, хиппи, повального женского куренья, повальных женских брюк, поп-арта, алкоголизма, катастрофического распада семей, наркомании, дискотек... — если считать, что все эти явления возникают стихийно, неуправляемо, не зависят ровно ни от чьей воли и поэтому никому не подчиняются, кроме веяния времени моды. Но есть подозрение, что все тут не так уж просто и что, возможно, существуют некие злоумышленные центры, которые, располагая огромными деньгами и владея средствами массовой информации, привносят в организм человечества в виде духовных, а на самом деле антидуховных и антиразумных инъекций то одну одурманивающую новинку, то другую.

Танцы... Конечно, танцы существовали всегда и у всех народов. Танцевали на радостях вокруг убитого мамонта, танцевали шаманы свои ритуальные танцы. У славян-язычников, у американских индейцев, у индусов — хороводы, воинственные, многочасовые символические танцы. На площадях средневековых городов во время карнавалов — огневые танцы Кавказа, дробь кастаньет и стук каблуков перетянутых в поясе кабальеро, цыганки, звенящие своими монистами, танцующие руки таджичек, эротические танцы африканских племен...

Возьмем теперь приближающиеся к нашей теме случаи, когда десятки и сотни людей специально, нарочно собирались в одном помещении только для того, чтобы танцевать, — блестящие балы Версаля, венских и петербургских дворцов, просторных барских усадеб. Оркестр из крепостных (или придворных) музыкантов, жарко пылающие свечи, яркие мундиры, звоны шпор, беспрерывное движение вееров, кринолины, обнаженные плечи, сверкание драгоценных камней.

Мера условности существует. Может быть, и тогда наработавшимся крестьянам и крестьянкам, тощим, озлобленным разночинцам на Невском проспекте, буржуа, уже подсчитавшим дневные выручки и завалившимся в жаркие перины, может быть, и тогда многим людям казалось странным, что другие люди в числе сотен человек собираются в просторных залах на целую ночь только для того, чтобы танцевать. Танцевать, и ничего больше. Ну, подойти к буфету с приятелем и хлопнуть по рюмочке. И опять танцевать. Или смотреть, как танцуют, а потом опять танцевать. И если бы кто-нибудь (поздний Лев Толстой, например) вдруг обвел весь танцующий зал (или залу, как тогда говорили) трезвым, холодным взглядом, то, конечно, кружащиеся десятки пар в жарком и душном помещении, подпрыгивающие странным образом кавалеры, гремящая музыка, весь этот вихрь и блеск показались бы ему в сочетании с мирно спящими окрестностями, или спящим же предутренним городом, или тихой и лунной ночью, — показались бы ему странным и нелепым сном, наваждением.

Но, господи, какой там блеск, какой там вихрь и какая гремящая музыка? Существует мера условности, но есть и абсолютные мерки.

Ну да, горящие свечи. Но не ослепительно же светло. Подозреваю даже, что не очень светло. Ну да, блеск эполет, позументов, драгоценных камней. Но не бил же этот блеск (при свечах-то) в глаза так, чтобы хотелось зажмуриться. Ну, как там мог грохотать бальный оркестр? Музыка и музыка. Скрипки. Мелодичные звуки мазурки, полонез, сладостные, а вовсе не грохочущие звуки вальса. Нет, с одной меркой к старинному балу и к современной дискотеке не подойдешь.

Бывают и теперь рестораны с танцами, бары с танцами, дансинги, просто оркестр (если хороший ресторан); небольшой джаз-оркестр или музыкальный автомат, куда опускают денежку, чтобы он заиграл. Ну пусть громко играет иной джаз, тем более что на вооружении у него есть электрогитары и разные усилители звуков. Но это все еще идиллия и вчерашний день. Это всё ещё не дискотека.

Описал джаз в обстановке московского писательского ресторана тридцатых годов Михаил Булгаков. Вот его описание.

«И ровно в полночь... что-то грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало. И тотчас тоненький мужской голос отчаянно закричал под музыку: «Аллилуйя!!» Это ударил знаменитый грибоедовский джаз. Покрытые испариной лица как будто засветились, показалось, что ожили на потолке нарисованные лошади, в лампах как будто прибавили свету, и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда.

Заплясал Глухарев с поэтессой Тамарой Полумесяц, заплясал Квант, заплясал Жуколов-романист с какой-то киноактрисой в желтом платье. Плясали: Драгунский, Чердакчи, маленький Денискин с гигантской Штурман-Жоржем, плясала красавица архитектор Семейкина-Галл, крепко схваченная неизвестным в белых рогожных брюках. Плясали свои и приглашенные гости, московские и приезжие, писатель Иоганн из Кронштадта, какой-то Витя Куфтик из Ростова, кажется, режиссер, с лиловым лишаем во всю щеку, плясали виднейшие представители поэтического подраздела МАССОЛИТа, то есть Павианов, Богохульский, Сладкий, Шпичкин и Адельфина Буздяк, плясали неизвестной профессии молодые люди в стрижке боксом, с подбитыми ватой плечами, плясал какой-то очень пожилой с бородой, в которой застряло перышко зеленого лука, плясала с ним пожилая, доедаемая малокровием девушка в оранжевом шелковом измятом платьице... Тонкий голос уже не пел, а завывал: «Аллилуйя!» Грохот золотых тарелок в джазе иногда покрывал грохот посуды, которую судомойки по наклонной плоскости спускали в кухню. Словом, ад».

А я скажу так: не видел Михаил Афанасьевич настоящего ада, не видел и не имеет о нем никакого представления, потому что не видел он современных дискотек в Варшаве или в самом Нью-Йорке. Однако с какой начать? В Варшаве я был несколько лет назад, а в Нью-Йорке только что. Да и соотносятся они (хоть суть одна), как, скажем, самодеятельный театр, студенческий «капустник» с блестящим спектаклем во всемирно известной опере. По свежим впечатлениям начнем с Нью-Йорка.

В тот день, после встречи со студентами в Колумбийском университете профессор Белвок пригласил нас поужинать в греческом ресторанчике. Нас — это значит меня, как виновника встречи, моего официального переводчика и сопроводителя Майкла (а проще Мишу, у него мать русская) и Ниель Николаевну, сотрудницу ООН, мою давнюю и добрую знакомую еще по Москве.

Ну, поужинали какой-то там морской чертовщинкой, жирными, малосольными маслинами, немножко выпили, и оказалось, что время еще не позднее, около десяти. А надо сказать, что я с самого начала поездки, целых два месяца зудел Мише, чтобы сходить в дискотеку. Но все набегали какие-то встречи, ужины, или просто устаешь к вечеру и уже не до новых развлечений, да еще полуночных, ибо дискотеки действуют по ночам. К тому же Миша все время внушал мне, что в дискотеку так просто не попадешь, надо заранее заказывать места, билеты, что само по себе, без протекции тоже — не дважды два.

А время, между тем, уходило, сроки кончались, стало очевидным, что, по всей вероятности, этот наш пункт программы так и останется невыполненным.

Видимо, часть вины за это Миша чувствовал на себе (не организовал, в конце концов), потому что именно он, уловив благоприятно сложившуюся ситуацию, заговорил о том, что неплохо бы остатки вечера истратить на дискотеку.

Если бы профессор Белвок торопился домой или был в другом настроении, эта Мишина закидка удочки осталась бы, как говорится, без поклевки, но профессор немедленно клюнул.

— А вы что, хотели бы посмотреть дискотеку? Так в чем же дело? Я с удовольствием туда с вами схожу. Давайте подумаем, какую выбрать.

Кто знает, может быть, сыграло тут свою роль и присутствие Ниннель Николаевны, ее обаяние, то, что не хотелось профессору так быстро расставаться с нашей компанией.

Миша тотчас достал из сумки какие-то рекламные справочные книжицы по Нью-Йорку, и они — два американца — углубились в них, ища дискотеку, которая была бы и хороша, и типична, и неподалеку расположена.

В их разговоре начало фигурировать понятие «54». Оказывается, так называется в Нью-Йорке самая модная и дорогая дискотека. Вторая после нее называлась «Зизайи», и обе они были в центре Манхеттена, то есть удобнее не найдешь.

— Чем же хуже «Зизайи» по сравнению с «Пятьдесят четыре»?

Миша отвечал, что «Зизайи» ничем не хуже, но что все дело в репутации. В «54» ходят как завсегда-

тан несколько кинозвезд (из которых там можно посмотреть вблизи), некоторые другие популярные лица (скажем, боксер Али) и даже будто бы шах Ирана.

Перед входом в дискотеку, на вечерней, можно сказать, уже ночной, нью-йоркской улице, толпился народ.

— Переполнено, что ли? — спросил я у Миши.

— Не обязательно переполнено. В это время дискотека не может быть переполненной. Ведь нет еще одиннадцати, но, во-первых, места, возможно, зарезервированы. Во-вторых, держатели дискотеки любят, чтобы перед входом стоял народ.

Оказывается, недоступность, а вернее, труднодоступность создает легенду, ореол, то, что Миша назвал репутацией. И, кажется даже, мужчинам обязательны галстуки. Помню, в одном европейском городе я подивился курьезу: в оперу можно идти хоть в свитере и джинсах, а в ночной бар со стриптизом без галстука не пускают.

Перед входом в дискотеку часть тротуара была огорожена веревкой на стоячках, и там, в огороженном пустом пространстве, находилось трое парней, один, одетый в нелепый синтетический стеганый балахон нараспашку, по всему судя, был старшим. Только по его разрешению другие два парня могли отстегнуть веревку между стояками и пропустить счастливчиков внутрь здания, эти два другие парня, по виду боксеры, были в спортивных куртках.

Говорят, если бы Нью-Йорк не продувался сильными ветрами с океана, то в нем невозможно было бы жить от загрязненного воздуха. Возможно, это преувеличение, но то, что океан продувает сквозняками все эти дарьяльские ущелья авеню и стритов — бесспорный факт. Иногда это приятный, освежающий ветерок, а иногда холодный, пронизывающий, сковывающий человека и скукоживающий его противный ветер. В этот поздний час, когда мы присоединились к толпящимся около входа в дискотеку людям, дул именно такой декабрьский сквозняк.

Скованность — страшное дело. Где-то я вычитал, что будто бы если бы не скованность от декабрьского холода, то декабристы на Сенатской площади вели бы себя по-другому: активнее, энергичнее, решительнее.

Мы тоже теперь как-то скукожились на зябком ветру и в бездействии. Профессор, оставив нас, пошел и попытался вступить в переговоры со «стеганым» парнем, но ничего определенного не добился.

— Есть смысл подождать полчаса. Может быть, пропустят, а может, нет.

— От чего это зависит?

— Невозможно понять.

— Не сунуть ли ему бумажку в руку?

— Я предлагал. Не берет.

— Как же так? В Америке, где все покупается и все продается... Может, мало предлагали?

— Ну, не сто же долларов ему давать.

— А если ему сказать, что вот, мол, писатель... из Москвы...

— Это у вас прошло бы в каком-нибудь областном городе, а здесь не пройдет.

Так мы и стояли на резком ветру, ежились, скукоживались, и будущее наше было не обеспечено. Время от времени подъезжала длинная породистая машина, выходили из нее дамы и господа, и веревочное ограждение размыкалось перед ними, и таинственные недра дискотеки поглощали их. Там-то небось тепло. Еще и выпить дадут.

Время от времени подпархивала стайка молодых девушек (три-четыре), и их тоже беспрепятственно пропускали.

— Эти-то чем лучше нас? Пигалицы...

— Знакомые, наверно. Потом, должен же там кто-нибудь красиво танцевать, создавать танцевальный фон... В общем, эти парни свое дело знают.

Не умея понять закономерности, по которой одни люди тут проходят, а другие нет (иногда «стеганый» парень милостиво впускал в дискотеку двух-трех человек, которые ждали его милости вместе с нами. Но тогда почему он их предварительно морозил?), ни на что не надеясь и окончательно коченея, мы решили оставить попытку попасть в самую модную и дорогую дискотеку Нью-Йорка и пошли в «Зизайи». Но и там у входа толокся народ.

— Нет, — уговаривал я профессора Белвока, — вы все же попробуйте, скажите, что вот, мол, писатель... из Москвы...

— В Америке это бесполезно.

— Ну, для интереса... эксперимент...

На здешнем парне не было никакого стеганого балахона, он был одет, как все парни, в джинсы и в куртку. Вот профессор Белвок подошел к нему, что-то говорит. Вот парень посмотрел в нашу сторону, что-то сказал. Вот профессор Белвок возвращается к нам, улыбающийся.

— А вы знаете, сработало. Оказывается, этот парень около года жил в Ленинграде, на студенческой стажировке, даже немного говорит по-русски... У него, естественно, остались воспоминания... Пошли!

Итак, мы переступили заветный порог. В полутемном каком-то холле (но уже в тепле!) мы остановились около небольшого столика, чтобы купить входные билеты. Я подумал, что жестоко было бы наказать и без того сверхлюбезного профессора Белвока, и не дал ему возможности заплатить за всех нас. Все-таки надо было бы заплатить ему тогда 50 долларов (по 12 долларов за билет), а это даже для профессора — сумма. Американцы не привыкли бросаться деньгами, если они не миллионеры, конечно. Впрочем, и миллионеры тоже вовсе не бросаются деньгами. Может быть, это одна из причин, почему они миллионеры. Распределились следующим образом: профессор заплатил за себя, Миша заплатил за себя, а я за себя и за Нинель Николаевну.

В том же полутемном холле мы сдали свои пальто гардеробщице и, спустившись вниз по узкой, отлого-винтовой, совсем уж темной лестнице, оказались в просторном, очень высоком (как если бы театр или цирк), ярко освещенном зале. Да, пожалуй, больше

всего это было похоже на внутреннее помещение цирка, но только без амфитеатра, кресел, рядов. В середине помещения и чуть пониже нас располагалась большая (гораздо больше цирковой арены) деревянная, полированная, желтого цвета, округлая площадка. Она-то и была ярко освещена, тогда как пространство вокруг нее оставалось в полутени. Здесь, в полутени, на некотором и, надо сказать, значительном расстоянии от площадки стояли столики для посетителей, за один из которых нас тотчас и усадили.

В этот час дискотека была практически пуста. То есть, может, и было тут кроме нас человек 15—20, но разве мы не сказали бы про театральный зал, что он пуст (или про большой ресторан), если бы в нем находилось двадцать человек?

Столики располагались в полутени, охватывая арену (будем называть ее так) полукольцом и на значительном удалении от нее. Желающим танцевать пришлось бы идти от своего столика до ярко освещенной арены шагов двадцать, причем по наклонной дорожке, вниз.

Мы уселись очень удобно, лицом к арене, и тотчас к нам подошел молодой человек, официант. Мы, правда, уже ухнули 50 долларов за зрелище, которое, неизвестно еще, будет ли уж таким интересным, но без напитков сидеть за столиком было бы неприлично и даже невозможно. Мужчины взяли себе водки со льдом, а для Нинель Николаевны джин с тоником и со льдом же. Заметим, что «одна водка» (грамм 50 на нашу мерку, а остальное до краев стакана забито крошевом льда) стоила в этом заведении 4 доллара 50 центов. Но таковы уж цены в ночных заведениях. Надо знать, на что и куда идешь. Или ложись спать пораньше.

Когда мы вошли и сели, почти все столики были свободны. Но вот то за один столик, то за другой стали усаживаться компании из трех-четырех человек, скажем, одна девушка, двое молодых людей или один молодой человек, три девушки, реже парочки. Одиночек не появлялось совсем.

Приходящие люди одеты были разнообразно, но если сказать одним словом — ярко. Для дискотек любители этого дела покупают специальные платья и костюмы, которые не носят в дневное время, на службе, дома. Или где они там обретаются в дневное время. Тут могли быть и одежды с блестками, и с блестящей втканной ниткой, золотистой или серебряной. Ну и — покрой. Ясно, что современные танцы не допускают ни удлиненных вечерних туалетов с обуженными юбками, ни кринолинов (разумеется), а требуют широких и свободных одежд, которые не мешали бы самым неистовым и резким движениям. Удобнее всего (но я не говорю, что красивее) для этого брюки. Пожалуй, большинство женщин тут и было в брюках, однако не в этих тяжелых, в обтяжку, уродующих женские фигуры, но в легких, свободных, ниспадающих брюках, причем самых ярких цветов. Декольте тоже никаких, в общем-то, не было. А если она в легкой, может быть, даже полупрозрачной кофте, и без лифчика, и без рубашки или если у ее кофточки (пусть не полупрозрачной) расстегнута пара пуговиц, так что во время ее сумасшедших движений все там болтается и сверкает, то это ведь нельзя назвать декольте.

Нет, были, конечно, и в платьях, были и в юбках, были и в костюмчиках (жакет, кофточка, юбка), были даже женщины в пижонских стилизованных мужских костюмах: отутюженные брюки, приталенный пиджак, галстук-бабочка, шляпа, перчатки, трость, было несколько человек и (кажется, это входит в моду) в ярких различных спецодеждах. Например, один — в ярко-оранжевом прорезиненном комбинезоне, как если бы из противохимической команды, другой в зеленом хирургическом подпоясанном халате и в зеленой же хирургической шапочке...

В целом же все это переливалось, в конце концов, красными, лиловыми, зелеными, желтыми, черными, белыми, розовыми тонами и сверкало золотыми и серебряными блестками. Никаких приглушенных тонов. Сами цвета как бы обнажены, подчеркнуты, распахнуты настежь, вывернуты наизнанку, оголены. С самих цветов как бы содрана кожа, и вот они горят и ослепляют своей оголенной сутью.

Теперь, прежде чем мы начнем глядеть на арену, надо сказать, чем же все-таки отличается дискотека от обычных дансинга, бара, ресторана, в которых тоже ведь иногда танцуют.

Бар... Ну, в барах стоят музыкальные автоматы. Пускают монету в прорезь, приходят в движение рычаги, они берут диск, несут его, укладывают на проигрыватель... Все это может быть громко или не очень громко: одни танцуют, другие пьют пиво, едят, разговаривают.

Или оркестрик. Тоже теперь техника — все эти электрогитары, и микрофоны, и аппаратура, усиливающая звук, и сложная электроника, умеющая имитировать завывание бури, кошачье мяуканье, всевозможные утробные звуки, — все это есть, и все это может быть даже очень громко, но это еще не дискотека.

В дискотеке звук, музыка, снимаемая с диска, усиливается до той степени громкости, которая едва-едва переносима человеком, его слуховыми органами, его мозгом, его нервами, его психикой.

Известно, что звук (шум) есть сила физическая, реальная. При скольких-то там тысячах децибел (единица измерения силы звука) из металлических конструкций вылетают заклепки. Вылетают заклепки от звука, и ни от чего более. Когда произвели опыт на людях, приговоренных к смерти, то при определенном количестве децибел они умерли.

Так вот, в дискотеке сила звука доведена до той степени, когда она еще не убивает, но начинает воздействовать уже сразу на нижние слои мозга, на его подвалы, на подкорье, на подсознание, на глубинные слои психики, производя на человеческий организм как бы наркотическое действие. Причем это не мелодичная музыка, не Чайковский и не Шопен, но музыка ритмическая, поп-музыка, рок-музыка, и, когда удары музыкального ритма начинают вдруг совпадать

с ударами вашего сердца, создается впечатление, что внутри вас раскачивается тяжелый колокольный язык, который лупит о ваши ребра, о все ваши клетки, и все гудит и звенит, и не то вы сейчас сорветесь с места и начнете неистовствовать в своих движениях, не то взорветесь и разлетитесь на мелкие части.

Но музыка в дискотеке еще не все, она непременно сопровождается бурными световыми эффектами. В бешеном ритме вспыхивают и гаснут красные, желтые, синие фонари, прожекторы. Свет начинает крутиться, метелиться, создаются вихри разноцветного света. Например, если зажечь под потолком непрозрачный круглый фонарь с множеством маленьких дырочек-щелей, узких, как вязальные спицы, острыми пучками, а потом этот фонарь вращать... Или если повесить там зеркальный шар, весь в бесчисленных гранях, и чтобы каждая грань отбрасывала яркий зайчик, а свет на фонарь бросать через разноцветные фильтры, чтобы зайчики были разных цветов, и тоже начать этот шар быстро крутить... Впрочем, это все уже устаревшие способы, это мы видели и пять лет назад, где-нибудь в Варшаве. Тут вместе с этими действовали и более современные приспособления. Они начинали вдруг разбрасывать свет во все стороны пучками, струями, но не просто свет, а вроде бы пригоршни гороха. Так летят во все стороны брызги искр из-под кузнечного молота на наковальне. Как бы плотные пулеметные очереди трассирующих пуль (пучками, пучками) били из дальнего угла по арене, по танцующим людям, по нашим столикам. И все это — вертящиеся фонари, зайчики, пучки света, залпами вспыхивающие и гаснущие лампы, все эти вихри света, пурга, бураи разноцветных огней, — все это подавалось в бешеном ритме, в миганье, соответствующем неистовому ритму музыки, звучащей на пределе возможной громкости, так что уже не поймешь, то ли мир кружится вокруг тебя, то ли ты сам вовлечен в неудержимое кружение, сойдя с ума, вывернувшись наизнанку, освободившись от всего, что делало тебя до сих пор просто ходящим и просто говорящим человеком.

Когда мы уселись за столик и заказали по водке (мне безо льда), а Нинель Николаевне джин с тоником и со льдом, народу за столиками было еще мало, а на обширной желтой, яркой глянцевитой арене танцевало не больше десяти человек. Я нарочно не говорю, что там танцевало пять пар, потому что в дискотеке танцуют не обязательно парами. Ведь в современном танце не нужно обнимать партнершу, как во время вальса или танго, не надо держать даму за руку и вести ее, как в польке или в мазурке. Я часто (еще и в Варшаве) видел, как один или одна выходили на площадку и включались в неистовый вихрь движения. Потом во время танца этот один (или одна) могут оказаться лицом к лицу с другим таким же танцором и составить на время пару, потанцевать друг для друга и снова разойтись, в общем, каждый делает то, что хочет.

Пока танцующих было мало, время от времени выходил из-за кулис (а не из-за столиков) танцовщик в черном трико, обтягивающем все тело. Когда же он распахивал руки или поднимал их, сводя над головой, то образовывались как бы черные крылья нетопыря или сатаны — что вам больше по вкусу. Это был, как видно, профессиональный танцор, работающий, наверно, в этой дискотеке таким вот танцором-застрельщиком, танцором-солистом, танцором-украшателем, привносящим в суету ритмические элементы настоящего искусства. Он танцевал один, как бы тренировался и разминался, то вертясь на одной ноге (подняв крылатые руки), то прыгал, вообще выполнял все необходимые балетные па, пируэты и антраша. Его танец своей строгостью, четкостью оттенял вакханалию остальных танцующих, а те, в свою очередь, подчеркивали стройность и строгость (и красоту) его профессиональных, хореографических движений.

Сатана в черном то уходил за кулисы, то появлялся снова, и его черная стройная фигура, сочетаясь с яркими красными, зелеными, синими костюмами и в то время контрастируя с ними, придавала всему происходящему некую основательность, серьезность, как будто здесь и впрямь разыгрывался спектакль, а не просто танцуют любители, вышедшие из-за столиков.

Нарастало все, кроме самой музыки. Музыке нарастать было уже некуда. Впрочем, поскольку нарастало все остальное, то могло казаться, что и музыка тоже все больше сатанеет и сатанеет.

Людей прибывало. Многолюднее становилось и за столиками и на танцевальной арене. То одна, то другая группа оживленно входили, или усаживались за столики, или сразу, с ходу, как с марша в огонь и бой, стремительно шли к арене и вливались в общую вакханалию. Нарастало оживление, нарастала пестрота одежд. Все новые и новые световые эффекты обнаруживала дискотека. Сверху, как в настоящем театре, опускались все новые и новые лампы, конструкции из фонарей и ламп. Вдруг опустился большой белый экран, и на нем замелькали десятки и сотни кинокадров. Не каждый кинокадр во весь экран, но одновременно, как мозаика. Быстро менялись, возникали и исчезали, вспыхивали и потухали лица, деревья, самолеты, автомобили, дома, городские улицы (а все это двигалось, в свою очередь, по законам кино), пейзажи, города, улицы, поцелуи, объятья, стрельба, драки, гонки, скачки, глаза, губы, ноги, тела, гонки, пожары, бег, бокс, толпа, лица, ноги, губы, руки, тела, гонки, скачки, улицы — все это в диком ритме, образуя фон, на котором под дикую музыку и в диком остервенении десятки людей бились в диких, пусть и ритмичных конвульсиях [1].

[1] Недавно я перелистывал один антирелигиозный словарь и наткнулся на словечко «радение». Вот что там говорилось о радениях сектантов (хлысты, скопцы, пятидесятники и др.): «...обряд, во время которого верующие с помощью особых песнопений, пляски, кружения, беганья, прыганья и др. до изнеможения приводят себя в состояние религиозного экстаза... разрушительно действует на нервную систему их участников, нередко приводя к психическим расстройствам и заболеваниям».

Зрелище завораживало. Хотелось смотреть и смотреть. Можио было настроить свой взгляд на общий план, не сосредоточиваясь иа ком-нибудь из танцующнх, а можно было, напротив, выбрать пару (или женщину) и смотреть, как она танцует, в особенности если она танцевала красиво.

С тех пор как возникла н распространилась современиая танцевальиая музыка, мне удалось увидеть, по крайней мере, три пары, которые танцевали очеиь красиво. Один раз это было в Болгарии, на Золотых песках, второй раз в Варшаве, в ресторане гостиинцы «Европейской», а в третий раз в Кельне, в каком-то дансинге.

...Вот уж трижды профессор Белвок выводил на арену нашу Нниель Николаевиу, и оии поразмялись там, вот уж дело пошло на второй час ночи, надо было уходить (завтра предстояла с утра иапряжеиная программа), а уходнть не хотелось. Не то чтобы жалко было уходить от захватывающего зрелнща, ио как-то расслабило, размагнитило, укачало, обессилило, обезволило.

В коице концов, мы ушли, а Миша остался. Ну что же, он зиачительио моложе иас. На другой день я спросил у Миши, что было там, когда мы ушли?

— О, после вашего ухода только и началось. Народу стало в три раза больше. Какие жеищины, какие иаряды! Потом пол дискотеки начал то подниматься, то опускаться, потом из углов повалил красный дым, поставили днск с завыванием «Аллнлуйя», одним словом — ад!

Я поднвнлся страиному совпадеиию. Ведь и Булгаков, описывая танцы тридцатых годов в московском ресторане (какие там танцы!), тоже рассказывает о том, как высокий голос завыл «Аллнлуйя» и тоже воскликнул, в конце коицов: «Словом, ад!»

Совпадение-то совпадение, ио, конечно, на иовом внтке, в развитии, в прогрессе: с чего началось и чем кончается. Впрочем, что я! Неизвестно ведь еще, чем это кончится.

Ну, а что касается первой строки этого очерка, строки о том, что словечко «дискотека» не вошло еще пока в наш обиход, то приходится нзвиняться за ошибку, да н время летит быстро и быстро происходят разные перемены и сдвиги. Пятого января 1981 года я прочитал в газете «Известия» заметочку под иазванием «В сельской дискотеке». Сообщенне собственного корреспондеита «Известий» А. Романова из Молдавской ССР. Вот оиа, эта заметочка, которой без всяких комментариев мы и закончим очерк.

«Крошечные синие блнкн, похожие иа сиежиикн, стремительно скользят по голубоватым стенам зала, по потолку, нашнм лицам, по веткам иарядной елки. Их полет с каждой мнивутой ускоряется, и потому невольно кажется, что мы вместе с ннми мчимся в неудержимом ночном круговороте под аккомпанемент захватывающей радостиой музыкн.

Так начинаются вечера в дискотеке «Парус», действующей в Доме культуры села Чобручи Слободзейского райоиа. Иинциаторами ее создания явилнсь выпускники Сорокского училища культпросветработы В. Коку и М. Паиченко, сельскнй художник А. Ражков. Их актнвно поддержали председатель исполкома сельского Совета Н. Караман и председатель колхоза А. Левицкий.

По зараиее разработанным эскизам в старом клубе был оборудован поистине фантастический зал с цветомузыкальным экраном, светящимся подвесным потолком, цветомузыкальными приставками, стереофоиическими проигрывателями и магнитофоиами, цветным телевизором, аппаратом для демонстрации слайдов.

В фонде дискотеки — более 600 стереопластнпок и около 20 кнлометров магнитофоиной стереоплеики с записями самых популярных исполителей и коллективов. Приобрести оборудование помогли исполком сельского Совета н правленне колхоза. Теперь дискотека находится на хозрасчете, пополияя свой бюджет за счет реалнзации входных билетов».

МОСКВА. МАЛАЯ ПИРОГОВСКАЯ. ДОМ ПАВЛА ДМИТРИЕВИЧА КОРИНА

В Зиамеиском соборе выступал аисамбль Покровского.

Надо сказать, что зал тут маленький, мероприятия, что иазывается, камериые, продажи билетов не существует, а существуют пригласительные бнлеты, которые рассылаются чаще всего по одиим и тем же, пусть и немиогочислеииым, адресам. Неудивительно, что, придя в Знаменский собор, в любой день можно встретить тут многих знакомых. Так н иа этот раз: вон Игорь Васнльевич Петряев, академик и борец за сохраненне и восстаиовлеиие памятников старины, вон Зиииада Александровиа Ткачик, химик, лауреат Леиинской премнн, Василий Дмитриевич Захарченко, Дима Жуков, Федосеев и Доброхотова, Тихомировы Оля н Леонид, Володя Десятников, Витя Васнльчиков... Куда ни посмотришь — знакомые лица.

Аисамбль Покровского я очень люблю, но этот коицерт мне не понравился. Прекрасные собиратели, восстановители и исполнители народиых песен, оии иа этот раз пробовалн новую программу, подготовленную нми с учетом предстоящей Олнмпнады-80, то есть развлечения и потехи для иностранцев, и получнлнсь у инх не святкн, ие колядки, ие весениие нгровые песни древиих славян, не Троица, не масленица, а какие-то сувеинры.

Тем не менее собраине людей, которые если и не вполне единомышлеиники, но все же любят одио, н ратуют за одно, и пришли сюда, движимые одними и теми же чувствами, — такое собраиие само по себе уже есть благо и восприинмается вроде маленького, светлого праздничка.

В антракте ко мне подошел Витя Васильчиков н сообщнл:

— В зале Прасковья Тихоновна Кориаа.

— Что вы говорите! Как же я не увидел...

— После концерта она приглашает Покровского, некоторых певцов и кое-кого из зала на чашку чая к себе домой. Просила передать, чтобы и вы тоже...

— С радостью. Сколько лет не был в коринском доме.

— Чтобы не гнать пустую машину, возьмите еще кого-нибудь из приглашенных...

Витя Васильчиков — хороший организатор.

Не был давно, а дорогу помню. По Пироговке, затем по Малой Пироговке — к Усачевскому рынку. Потом пешком уже дворами, и вот в глубине дворов, окруженный со всех сторон многоэтажными зданиями, особняк не особняк, флигель не флигель, отдельное здание, высоковатое для одноэтажного, но и не двухэтажное, окруженное забором с трех сторон, кроме той торцовой стены, в которой входная дверь, — дом Павла Дмитриевича Корина.

Давно не нажимал я эту кнопку звонка, а за дверьми все так же: вешалка, зеркало и сразу просторный вид вдоль коридора, который здесь скорее можно назвать прихожей, холлом.

Прасковья Тихоновна, оказывается, наприглашала много народу, вскоре набилось человек тридцать. Для меня это было особенно непривычно, потому что как-то так совпадало, что когда я приходил сюда при жизни хозяина, то, кроме него, Прасковьи Тихоновны да еще собаки Гришки, никого в доме не бывало. Тишина, покой, иконы (его знаменитая коллекция), лампады перед некоторыми иконами (воссоздание обстановки), а по настроению — тихая прекрасная музыка.

Никак не могу вспомнить, каким образом я оказался в этом доме впервые. Я ли позвонил первым или Павел Дмитриевич, был ли повод для такого звонка, дело какое-нибудь или просто потянуло друг к другу двух владимирских, двух русских, двух совпадающих многими душевными точками (да и в мыслях), ну, а конкретные детали, телефонные звонки, первые сказанные слова забылись. Так убирают с дома леса, и остается только чистый и ясный фасад.

Теперь тут, в Доме Корина, филиал Третьяковской галереи, а Прасковья Тихоновна вроде пожизненной хранительницы. Вот набилось нас не тридцать ли человек, бродим именно как по музею, толпимся в зеленой комнате, в прихожей, в столовой, в мастерской.

Прасковья Тихоновна принялась рассказывать, и сразу почувствовалось, что рассказывает она, может быть, в пятисотый, тысячный раз — экскурсоводческая интонация, некоторые облегченность, упрощенность в рассказе, подглажены уголки, обойдены болевые точки... Конечно, в этот послеконцертный поздний час и для этого многолюдия Прасковья Тихоновна и не могла рассказывать иначе, да и теперешнее официальное положение ее при филиале кое к чему обязывает, но, все же, все же, все же...

Странные, сложные чувства испытал я на этот раз в коринском доме.

Во-первых, что-то вроде мелкого и мерзенького тщеславия. «Вот вы здесь впервые, и слушаете, и смотрите раскрыв рты, а мы-с тут-с, бывалоче, с Павлом Дмитриевичем чаек-с... застольные беседы-с. Да-с».

Во-вторых, что-то вроде ревности. Экая доступность. Ходят толпой, судачат, судят-рубят сплеча там, куда я, бывало, попасть на вечер считал за великое счастье.

В-третьих, я чувствовал в себе что-то вроде азарта проводника, азарта человека, знакомящего людей впервые с тем, что ему самому дорого и что он давно и хорошо знает.

В-четвертых, некоторое чувство досады, вытекающее из третьего. Что вот во мне азарт проводника, а показываю и рассказываю не я. И все кажется, что я рассказал бы лучше и глубже. Вздорное чувство, ибо кто же может оспорить у Прасковьи Тихоновны показывать свой собственный дом и рассказывать про своего собственного мужа, с которым было прожито полвека, а если считать со дня знакомства, то и еще больше.

Все эти чувства, должно быть, были написаны на моем лице, потому что одна посетительница, ходившая по комнатам рядом со мной, вдруг спросила:

— Вы бы рассказывали по-другому?

— По-другому — это не точно. По-своему.

— Особенно болезненно вы воспринимали ту часть экскурсии, которая касалась главной работы Корина — «Руси уходящей».

— Да, «Реквием» — моя слабость. «Реквием» — это и есть Корин. Это его судьба, его величие и его трагедия. Вы помните, как восхищенно Прасковья Тихоновна говорила о холсте? За многие годы он ни в одном своем сантиметре не провис, не ослаб. Он выткан по специальному заказу в Ленинграде, цельным, без швов, во всю ширину. А ведь ширина его около семи метров, да в длину восемь. А как натянут на подрамник, как загрунтован! Правду говорит Прасковья Тихоновна — нигде не провис, не ослаб. Но на уникальный холст, натянутый на подрамник в начале тридцатых годов, не положено ни одного штриха, ни одного мазка... Этот холст, если хотите, своеобразный памятник эпохе, отошедшей в прошлое. Только через этот холст можно понять и самого Корина. Его — повторю — величие и его — повторю — трагедию...

Судьба с самого начала была трижды, четырежды благосклонна к будущему художнику.

Во-первых, он родился в прекрасных наших владимирских местах, среди некрикливой, но полной очарования и настроения природы с ее мягкими, ласковыми красками, с ее щемящей, но и радующей душу лирикой.

Обычно нашей (заранее разумеется, что серенькой) природе любят противопоставлять блистающий

красками юг. Но это чистое заблуждение. Во-первых, под югом чаще всего, а может быть, и исключительно понимается почему-то море и морское побережье. Но и в этом случае я не знаю, почему морскую синеву нужно считать ярче синевы василька, а белизну морской волны ярче белизны хорошей ромашки. Теперь попробуйте отойти от моря на несколько километров, и чем же вы будете любоваться, каким таким разнообразием, какими такими оттенками? Однотонная (чаще всего темного тона) зелень окружит вас.

Где наши цветущие, разноцветные и яркоцветные луга, где наши лесные опушки и поляны, похожие на ковры, где наши овраги, похожие на реки цветов, где белизна берез и чистая зелень осин, где васильки во ржи, бело-розовые поля гречи, голубые полосы льна, рябинник по краю поля, таволга возле речек, розовые клевера? Где хмурые темные ели, соседствующие с березами? В еловом лесу — молиться, в березовом — веселиться, говорили наши предки, будучи еще язычниками, то есть поклоняясь природе.

А где бурные весны с таянием снегов, с играющими оврагами, с первой нежной зеленью, где сверкающие наряды зимы?

Я знаю, что южный человек тотчас наперечисляет множество примет южной природы, но все они (кроме моря) будут вровень с нашей северной красотой и не будут иметь по сравнению с нашей красотой (кроме моря) никаких преимуществ. Наверное, тут будут желтые кукурузные заплатки по зеленым склонам холмов, быстротекущие реки, сверкающие подвижной чешуей, белесоватые стволы чинар и эвкалиптов, красные маки вместо наших васильков... Сойдемся на том, что северная природа нисколько не бледнее и не монотоннее южной.

Для будущего врача, инженера, металлурга, математика, может быть, и не имело бы значения, среди какой природы родиться и вырасти, но для будущего художника это имеет решающее значение. Корин родился и провел детство и юность в окружении среднерусской природы, и в этом проявилась первая к нему благосклонность судьбы.

Важно и то, что мальчик родился в селе Палех, в семье потомственных русских иконописцев. Издавна жители этого села, палешане, оставаясь все-таки крестьянами, земледельцами, были и художниками-иконописцами. И прапрадед, и прадед, и дед, и отец Корина писали иконы. Писал их в молодости и он сам.

Детство — фундамент, основа будущего человека, будущей жизни. В детстве все уже посеяно в душе человека. Потом это будет расти и расцветать. Конечно, под влиянием последующих лет и событий одни ростки могут заглохнуть, а другие расцвести пышным и даже махровым цветом, и не обязательно заглохнет худшее, а расцветет лучшее, но посев состоялся, и состоялся он в детстве.

Разве не имеет значения для будущего человека, что его окружало в детстве, какие предметы, заботы, разговоры, какая, короче говоря, атмосфера? Пусть это ничего еще окончательно не решает. Сын уфимского купца становится художником Нестеровым, а сын холмогорского крестьянина — Михаилом Ломоносовым. Речь идет не об окончательном приговоре судьбы, но лишь о ее благосклонности. Все-таки будущему художнику благоприятнее родиться и вырасти в избе, где не одни только хомуты да грабли, но краски, кисти, левкас (грунт), понятия о сюжетах, композиции, рисунке, линии...

Начало биографии у Корина было традиционное, палехское. Учение иконописи, в частности — казенная иконописная школа и получение звания мастера-иконописца. Потом был один неудачный приезд в Москву, было возвращение в Палех, была вторая попытка зацепиться в Москве, на этот раз более удачная, в иконописной палате Донского монастыря...

Но подробности биографии Корина можно прочитать в любой монографии о нем. У нас на уме рассказать о главном, что он успел сделать, а также о том, чего не успел.

Третье благоприятствование судьбы состояло в том, что Корин был одарен на протяжении десятилетий дружбой и духовной близостью с Михаилом Васильевичем Нестеровым.

В точном смысле этого слова Корин не был учеником Нестерова, как Нестеров не был учителем Корина. Нестеров был для Павла Дмитриевича не учителем в живописи, а наставником, идейным, если хотите, наставником, духовной опорой, образцом служения искусству. В живописи Корина нет ничего от Нестерова, от его религиозного романтизма, от (по расхожему выражению) «нестеровских» женщин и «нестеровского» пейзажа[1]. Совсем другая манера, другой колорит, другой мазок. Но духовным наставником Нестеров для Корина был, но друзьями они были, но единомышленниками были, и это тоже был для Корина дар судьбы.

Доподлинно известно, как произошло знакомство, а затем и сближение двух замечательных русских людей.

Однажды Нестеров обратился в иконописную палату при Донском монастыре, чтобы прислали ему двух молодых, способных иконописцев. Нужно было снять копии с некоторых эскизов для росписи церкви. Корину достался эскиз «Покрова Богородицы». Первый раз, взглянув, как работает молодой иконописец, Нестеров сказал: «Неплохо». Второй раз, взглянув, сказал: «Тон чувствуете». И только на третий раз, через неделю, когда копия была закончена, спросил: «Как ваша фамилия?» С этого времени дружба, духовное общение двух художников не прерывались до самой смерти Михаила Васильевича.

[1] Может, только то было общее в их живописной судьбе, что и тот и другой в определенные, критические моменты своей жизни оставили главную свою дорогу (тот свою, а этот свою) и стали писать и тот и другой портреты современников. Однако Нестеров пришел к портретной живописи, уже будучи Нестеровым, то есть сказав уже свое нестеровское слово, Корина же долгие годы публика знала лишь по его портретам да второстепенным вещам, не подозревая о главном запасе, хранящемся в мастерской художника.

Сам Корин потом говорил: «Михаил Васильевич Нестеров оказал на меня огромное влияние. Та настроенность, которая жила во мне, получила в его лице поддержку и стала развиваться во что-то более серьезное».

По совету Нестерова Корин оставляет иконописную палату и поступает в московскую Школу живописи, ваяния и зодчества, которая тогда, в годы коринского учения (1912—1916), не была еще переименована во ВХУТЕМАС.

Эту школу Корин окончил по мастерской Коровина и Милютина, но дело не только в школе. Когда задумываешься над тем, как учился Корин и сколько учился, невольно поражаешься упорству, с которым он готовил себя к миссии русского художника.

Три года Павел Дмитриевич, вчерашний иконописец, работает в анатомическом театре первого МГУ, выполнив огромное количество анатомических зарисовок. Он сам препарировал трупы, изучая костяк и мускулы, пропорции, архитектуру человеческого тела. Не знаю, можно ли назвать еще хоть одного художника в мире, который три года потратил бы на то же самое. Подозреваю, что большинство современных нам художников вообще не бывало в анатомическом театре.

Покончив с основой основ, Корин устроил себе вторую ступень самообразования (после Школы живописи, заметим). Он делает обмеры статуй эпохи античности и Возрождения, добросовестно и тщательно рисует их. Целые тетради заполнены такими обмерами и рисунками. Тогда наступает следующий этап.

Корин любил картину Александра Иванова «Явление Христа народу» и считал ее величайшим произведением живописного искусства. Часами и днями он просиживал перед ней на стуле, выбирая часы и дни, когда в Третьяковской галерее не было посетителей. Наконец он решился и начал выполнять копии с изображенных на картине людей в размер подлинника. Фактически он перерисовал все это грандиозное полотно.

Итого, семь лет учебы и только учебы. К этому надо прибавить его многомесячные поездки в Италию, где он тоже не развлекался, а рисовал, рисовал и рисовал, заполняя многочисленные альбомы набросками, рисунками с архитектуры и живописи величайших мастеров итальянского Возрождения. Фрески, гробницы, памятники, интерьеры, фонтаны, дворцы и соборы, мавзолеи и мозаики, базилики и порталы, пейзажи и детали пейзажа, но в первую очередь все-таки живопись и живопись — все это становится объектом внимания художника. Это тоже была его учеба. Тем более что в это время он находился уже во власти своего грандиозного замысла и смотрел на все, примерялся ко всему с учетом будущей своей картины.

Вот фрагменты из его итальянских дневников.

«Стою около Леонардо и Микеланджело. Боже мой! Боже мой! Великие, помогите!!! Неужели у меня нет этого пламени? Тогда не стоит жить».

«Я начинаю чувствовать Леонардо... Мне в картине надо сделать так, чтобы на некоторые головы упала тень, голова частично затенена».

«Караваджо. «Ослепление Савла». Ритм пятен — рук, ног, ног лошади и сама лошадь; белое, светло-серо-желтое и черное. Надо ставить большие проблемы в живописи. Проблемы самой живописи. Надо от безразличия, тупости и пошлости вздернуться до экстаза!!!»

«Веронезе. Помни кроваво-красный плащ, помни, как упали тени на фон ниши, помни свет на нише...»

«Помни, как глядел на него издали, он высился над толпой и был прорисован сильнее толпы».

«Помни Веронезе — «Дарий с дочерьми и Александр». Помни самого Александра в розовом и рядом рыцарь. Какие позы! Какой аристократизм! Какое благородство!»

«Рембрандт. «Философ». Помни свет, упадший, и тень и фигура философа, свет — космос. Мысль. Тень. Боже, какое величие!»

«Помни трагическую прорисовку «Раба» Микеланджело. Картину надо так же прорисовать».

«Помни... живописную проблему поставить во весь рост. Живопись должна быть плотная. Помни локальность тонов в «Похоронах». Белый. Черный. Красный».

«Помни синий тон Христа, вверху сзади белый готический трон. Величаво-торжественно. Помни!»

«Брут» Микеланджело. Великая вещь! Так помни, как он освещен, как у него рисуется рот, помни в одном месте, как совсем смазывается (мягко), помни!.. Поворот шеи... Трактовка плаща!»

«Тело Христа серо-зеленого тона, драпировка белая. Высокий трагизм... все серо-темное с жуткими бликами тела Христа, розово-красных драпировок и белого... У меня центр картины с Холмогоровым и Трифоном должен быть такого же пафоса и напряжения».

«Палаццо Дожей. Тинторетто. «Пьета». Драпировка — занавес. Тени темно-серые, света светлые, выцветающей марены. Трагический тон. Помни этот тон. Торжественность. Вот как надо трактовать».

«На светло-розовом знамени — силуэты зеленовато-серые, темные, воинов... Этот эффект надо применить где-то в картине».

«Душа его (Микеланджело) велика и грандиозна, дальше его великих концепций надо смотреть хребты Гималаев».

«Великие мужи Флоренции! Высоко вы подняли знамя человеческого духа. Вам — носителям высоких идеалов... клятва наша «в искусстве дивном победить или умереть!»

«Сердце наполняется желанием следовать за Вами. Если жить, то мой клич: «На ваши высоты!»

«...выставка живописи современных художников, которые теперь что-то значат здесь, в Париже. Как это убого! Потом были в Салоне (в Гранд-Пале). Не море, а целый океан пошлости. Здесь об искусстве говорить нельзя, а только о разных градусах этой пошлости. Вся эта пошлая дрянь никакого отноше-

ния к искусству ие нмеет. Слышите ли вы меня, Великие? Кричу вам, зову вас. Помогите, помогите, помогите!!»

Когда думаешь, как и сколько учнлся Корин, как готовил он себя к дальнейшему путн, складывается впечатление, что подготовкн этой хватило бы на несколько художинческих жизней.

Правда, и замысел, который к этому временн созрел в ием и под знаком которого прошла вся творческая жизнь Павла Дмитриевича, был велик и серьезен.

Михаил Васильевич Нестеров так говорил о Корине и его замысле Ивану Петровичу Павлову. Ведь он, Нестеров, писал портрет Павлова в Колтушах (знаменитый теперь портрет, где Павлов держит на столе сжатые кулакн), иу, а во время сеансов двум старым русским интеллигентам было о чем поговорить:

«До сих пор наши художники давали лишь эпизоды революции, а ее эпопеи не дал никто. Никто ие обобщил этих эпизодов, ие отобрал в одио целое, в главиое, как сделал большой художннк Делакруа, взяв темой французскую революцию, или, переиесясь за две-полторы тысячи лет назад в иную эпоху, иную революцию, совершенную Христом, его евангельскнм ученнем, сделал великий художиик Возрождения в своей «Тайной вечере» нли наш Александр Иванов в «Явлении Христа иароду».

Вот это-то обобщение под силу лишь большому талаиту, каким я считаю Павла Корина»[1].

Уже сам этот коринский замысел в те годы надо считать дерзостью, если не подвигом, недаром Корин восклицал: «Великие, помогите», и «Победить или умереть», и «На ваши высоты!», и опять: «Помогите, помогнте, помогите!»

Обстаиовка в первой половине и середине двадцатых годов сложилась следующая.

Корин живет и работает иа Арбате, на чердаке миогоэтажиого дома. Фанатически учится, как мы говорнлн, и пишет второстепеиные вещи вплоть до вывесок. Так что Соколов-Скаля, увидев однажды молодого художника, попенял ему:

— Корин, Корин, вы рисуете, как Микеланджело, а заиимаетесь вывесками.

Это надо поиимать так, что внутреиие, духовно Корнн был уже готов к чему-то большему и даже, быть может, предчувствовал рождеиие в себе замысла, поэтому и не брался за большие, трудоемкне и серьезиые вещи. Самой серьезной работой этого времени надо счнтать изображеиие собственной мастерской (акварель) под названием «В мастерской художника». И хотя эту акварель тогда же приобрела Третьяковская галерея, все-таки это пустячок. Поэты тоже, когда не пишется, иачинают писать стихи о стихах и о том, что не пишется.

[1] Этот и все последующие фрагменты цитируются по монографии Алексея Михайлова «Павел Кории». М., 1965.

Но чердачная мастерская — это еще не вся обстановка. Мастерскне художнников очень часто бывают на чердаках. Обстаиовка вокруг чердака, вокруг арбатского дома и вокруг самого Арбата — вот на что важио взглянуть.

Это было время, когда на обломках предыдущего не родилось еще инчего нового. Молодое послереволюционное искусство еще не нашло себя. Господствовалн левацкие загибы, группки и течеиьица, разнообразные «иичевоки», футуристы, конструктивисты, МАППы, РАППы, много было гонора, самовосхваления, ниспровержений, злопыхательства, миого было новоявленных гениев, не было только искусства.

«Профессорами художественных мастерских становились люди, именовавшие себя велнкими реформаторами, нзобретателями невиданных форм, ио не умевшие при всем том удовлетворительно нарисовать человеческую фигуру или художественно-правдиво передать живописные отношеиия, иаблюдающиеся в действительности».

Это было время, когда требовали сбросить Пушкина «с корабля современиости» н кричали: «Расстреливайте Растрелли!»

Та пошлость, которую Кории заклеймнл в своих дневниках (смотри выше), разлилась тогда вширь и вдаль.

Это было время, когда для нового контингента ВХУТЕМАСа (бывшая Школа живописи и ваяния) иа учебные холсты для всевозможиых кубистических упражнений изрезали двенадцатиметровый шедевр Рериха «Град Китеж».

Корин одиажды, идя мимо ВХУТЕМАСа, увидел, что все гипсовые копии с античиых скульптур, на которых он сам так недавно учился рисовать, выброшены и свалены в кучу на дворе (тоже — с корабля современиости. Да оно и хорошо: если заннматься рнсованием, то обиаружится, что рисовать никто нз них не умеет н не хочет, ио каждый сразу хочет стать великнм художииком), прнчем большинство копий превращено в обломки.

Наняв нзвозчика, вместе с братом Кории бережно подобрал что поцелее и увез к себе на чердак. Когда тащнл Веиеру, она едва не задавила его на повороте лестницы[1].

Мне однажды уже приходилось писать о таком понятин, как диктат среды («Письма из Русского музея»), когда формально художнику (поэту, писателю, музыканту) иикто как будто не запрещает делать то нли это, но когда ои под влиянием окружающей атмосферы сам, добровольно будет делать то, что диктует ему сложившаяся обстаиовка, среда.

Так, на современиом Западе, где господствуют авангардистские течения в живописи (и в музыке, разумеется, тоже), художнику-реалисту никто не запрещает выставить реалистическое произведеиие жи-

[1] Эти гипсы и сейчас хранятся в мастерской Кориина.

вописи, но он сам, быть может, не высунется с ним, чтобы не оказаться «белой вороной», не в ногу со временем, с эпохой.

Только на пути преодоления террора среды, будь то в эпоху Возрождения, будь то у нас в XIX веке, и позже, рождались большие и великие художники (поэты, писатели, музыканты).

Повторим, что само рождение коринского замысла в те годы было дерзким, если не подвигом.

Рождение замысла в душе творческого человека подобно вспышке пламени, когда искра попадает в горючий материал. Накапливаются впечатления, чувства, возникает в душе определенное «горючее» состояние, потом — искра, и вспыхивает пламя замысла. Еще это можно сравнить с химическим опытом, который всем нам показывали в школе. Берем насыщенный (перенасыщенный) раствор какой-нибудь соли. Прозрачная жидкость. Однако она перенасыщена. Бросаем в жидкость крупинку вещества (той же соли), и тотчас начинается выпадение кристаллов. На глазах в бесцветной и пустой как будто бы жидкости формируется похожее на цветок строгостью и четкостью своей формы кристаллическое образование. Похоже на чудо.

Если это так, то самая первая вспышка замысла картины «Реквием» относится к 1925 году, а роль искры сыграли похороны патриарха Тихона в Донском монастыре. Но, значит, перенасыщена к этому времени была душа, сыта по горло.

Корин не уставал повторять (говорил и пишущему эти строки), что замысел его возник вдруг из музыки (из хорового пения), из панихиды (отсюда и «Реквием»), и будущая картина тоже мерещилась как музыка, воплощенная в краски на огромном холсте.

Несомненно также тут и влияние Александра Иванова с его «Явлением Христа народу». Боготворя этого художника, Корин перенял у него и основной метод работы: этюды, этюды и этюды. Смешно сейчас сказать кому-нибудь из современных художников, но даже свои чисто пейзажные картины «Палех» и «Моя родина» Корин предварял многочисленными этюдами: трав и цветов, кочки, поросшей мхом, ели, заката с облаками — всего более двадцати пейзажных этюдов, чтобы получился потом один пейзаж. Кстати сказать, как и у Иванова, этюды Корина часто являются самостоятельными произведениями живописи, вполне законченными (при его добросовестности) и прекрасными.

Ну, уж если прежде чем написать цветок или болотную кочку на картине, Корин делал сначала подготовительные этюды цветка и болотной кочки, то что говорить о монументальном, эпохальном, глубоко психологически обобщенном полотне с размещением на нем более полусотни людей?

Тут надо было Павлу Дмитриевичу решить одну важную тактическую задачу, и он ее блестяще решил. Писать предстояло духовенство, церковных людей, начиная от иерархов церкви, кончая простыми монахами, схимницами, дьяконами, нищими богомольцами. Согласятся ли они все позировать художнику, мало того что светскому, но еще и советскому? Только через четыре года после возникновения замысла Корин взялся за первый этюд к картине. Первой своей «жертвой» он избрал митрополита Трифона, крупнейшего представителя тогдашних церковных верхов, а главное — пользующегося огромным авторитетом у верующих. Не знаю, как уж удалось Корину подвигнуть митрополита на позирование, вероятно, не обошлось без Михаила Васильевича Нестерова, который, в свою очередь, безусловно пользовался авторитетом у церкви. Да и у самого Корина, пусть молодого художника, все же не было репутации ниспровергателя, воинствующего безбожника, футуриста, а было, напротив, иконописное прошлое. Так или иначе, митрополит Трифон позировал, и начало было положено. А потом другим, при уговаривании их, достаточно было показать написанного Трифона и добавить: «Митрополит согласился, значит, нужное дело, почему же вы не хотите?»

Схимницы, священники, иеромонахи после переговоров приходили в мастерскую Корина сами. Крестьянина с сыном Павел Дмитриевич увидел на Каменном (кажется) мосту и уговорил. Безногого нищего нашел на папертях и на чердак тащил на руках. Нищий жил в мастерской несколько дней, и приходилось потом выводить насекомых. Слепого нищего Корин тоже подобрал где-то на папертях.

Как художник Корин тогда известен не был. На художественных выставках не выставлялся, в разных там группировках или, скажем, творческих объединениях не состоял.

Между тем, по Москве, во всяком случае, в кругах, близких к искусству, пошли слухи, что некий молодой художник, некто Корин, в эпоху, когда идет борьба за советскую тему, за показ нового, рожденного Октябрьской революцией, когда художественные выставки называются «Труд, революция, быт», «Жизнь народов СССР», «Десять лет Красной Армии», что в это время некий молодой художник, некто Корин, сидит где-то на Арбате на чердаке и пишет митрополитов, иеромонахов, схимниц, протодьяконов, одним словом — попов, а в придачу к ним слепых и безногих нищих, подобранных на церковных папертях. Притом пишет какие-то необыкновенные этюды больших размеров, так что каждый этюд по живописным достоинствам, по психологической глубине, по проработке годится быть самостоятельной картиной.

Не знаю, какими личными качествами художника легче всего объяснить его дерзость. Требовалось и личное мужество. Оно несомненно было, но велика была и одержимость идеей замысла. Совершившийся в душе художника творческий акт требовал воплощения в красках, а искусство (настоящее искусство) всегда немножечко — самозабвение. Кроме того, настоящий художник, творец, всегда немножечко ребенок. Он смотрит на мир огромными, широко открытыми глазами, взглядом стихийно-мудрым в силу дарованного художнику таланта, но более того — взглядом восторженным и наивным. В отстаивании своих принципов настоящий художник может пойти на ко-

стер, на плаху — вовсе не потому, что он такой уж бесчувственный и прирожденный храбрец, но просто потому, что это для него наиболее естественная линия поведения. Он и не догадывается, что можно вести себя иначе. В творческой одержимости есть что-то от одержимости физиологической, когда ради одного свидания с любимой или любимым люди иногда рискуют не только положением, состоянием, но и жизнью.

Так или иначе, а слухи по Москве поползли. Уже и нарком Луначарский наведался в мастерскую на чердаке, чтобы лично удостовериться, что и как.

Неизвестно, какая атмосфера начала бы складываться вокруг молодого Корина и чем бы все это для него кончилось, но наступило 3 сентября 1931 года — день, который Павел Дмитриевич считал знаменательным, если не великим днем своей жизни.

В этот день утром ему сказали, что внизу на лестнице, на третьем этаже, остановился подымающийся в мастерскую Максим Горький. Корин кубарем скатился вниз. Горького, воспользовавшись его остановкой от одышки, отговаривали идти выше. Здоровье дороже. Горький заколебался. Тут и появился сбежавший вниз Корин.

— Ну, если уж сам художник нас встречает, надо идти. Нехорошо возвращаться.

Горький долго глядел на расставленные этюды, оценивал, собирался с мыслями. Он понимал, что одна его фраза может сейчас решить судьбу не только этого замысла, но и художника вообще. Все ждали с замиранием приговора высшей инстанции, и больше всех Корин. Наконец Горький произнес:

— Вы — большой художник. Отлично. У вас есть что сказать людям. Вы находитесь накануне написания большой картины, обязательно напишите ее.

Судьбоносное событие произошло, судьбоносные слова были произнесены.

Дальше все началось как в сказке. Горький в то время собирался в Италию и вдруг пригласил Корина поехать с ним.

Поездка длилась семь месяцев. Из этой поездки Павел Дмитриевич привез множество альбомов с рисунками, дневники (выдержки из которых мы приводили) и большой портрет Алексея Максимовича. Горький сам предложил писать этот портрет, не из тщеславия, конечно, но — «будет Корину чем отчитаться за поездку».

Итальянская поездка обогатила коринский архив ста шестьюдесятью письмами к Прасковье Тихоновне. Все эти письма — об искусстве и представляют огромный интерес (кажется, скоро они будут изданы).

Между тем чудеса продолжались. Для картины нужен был холст шесть метров на восемь, а для холста соответствующее помещение. Горький сделал для Корина и то и другое. Холст, как уж нами упоминалось, был соткан с большими сложностями в Ленинграде по специальному заказу. Что касается мастерской, то Горький нашел в районе Усачевского рынка, в глухих дворах между многоэтажными домами, просторное техническое помещение (не то гараж, не то прачечную), которое и переоборудовали под мастерскую, а одновременно и под жилье. Когда Корин вошел в первую комнату этого дома, он восхитился ее размерами и стал благодарить Алексея Максимовича за щедрый подарок, не зная еще и не смея помыслить, что не только одна эта комната, но и весь дом отныне принадлежит ему.

С новой энергией Корин берется за работу. Этюды к картине множатся. Двухметрового и трехметрового размера. Они превращаются в целую галерею (всего их окажется тридцать шесть!) глубоких, трагических портретов.

Обычно в монографиях, в искусствоведческих книгах искусствоведы пытаются словами пересказать то, что изображено на описываемых ими картинах. Ну, например, так.

«...старуха схимница, стоящая в церкви. Она вся в черном. Клобук закрывает ей голову, на плечах накидка, платье под накидкой темное с зеленоватым оттенком... Из-под клобука выступает очерченное резкими линиями лицо серо-воскового, пергаментного тона, как будто высушенное и навсегда определившееся в своих формах, с крепко сжатыми губами большого рта. Глаза сохранили ясность взгляда. Схимница только что перекрестилась и стоит еще несколько наклонившись, пальцы правой руки, сложенные в трехперстие... Горящая свеча, прикрепленная к пальцу, это такая деталь, которую мог создать только художник, много наблюдавший... Она не боится, если капли горячего воска попадут ей на руку, как не побоялась бы в нужный момент взять пальцами горящий уголь...»

«...В его глазах не только исступленность, но и трагический ужас перед надвинувшейся катастрофой. Так смотрит только тот, кто видит впереди что-то для себя страшное и неотвратимое».

«Изображен священник в ризе с епитрахилью и в темной рясе... Лицо взято в три четверти, благодаря чему резко очерчена линия носа с небольшой горбинкой... Взгляд острый и суровый. В его фигуре, во всем облике чувствуется что-то мощное, первобытное. Он сидит как какой-то король на троне в трагедии Шекспира. Так мог сидеть, нетерпеливо сжимая посох, с гневным взором патриарх Никон, готовящийся возразить царю Алексею Михайловичу... Так мог держаться митрополит Московский, но не простой священник 20-х годов XX века».

«...С открытыми в мучительной мольбе, стонущими устами, с пустыми, провалившимися глазницами, он медленно передвигается, выставив вперед дрожащие руки... Как прекрасно вылеплен высокий, благородный по своим формам лоб, острый нос, полуоткрытый рот с крупными редкими зубами... Сильно освещенный лоб, правая щека и левая глазная впадина оттеняются глубокими тенями в левой части лица... Как Лаокоон, сжатый вместе с сыновьями в гигантских змеиных кольцах, умирая в невыносимых страданиях, обращался с трагической мольбой о спасе-

нии к своим богам, так и слепой на исходе своей мучительной жизни...»

«Черное переходит в темно-зеленое под накидкой и в пепельно-зеленоватое с рыжими оттенками в фоне. Эти сдержанные и суровые краски... Образ вековой, характер, как будто вырубленный из одного куска камня, предстает перед нами в этом этюде».

Они, конечно, — искусствоведы и должны уметь рассказывать про живопись словами. К тому же почти всегда их текст сопровождает самое репродуцированную живопись, так что можно читать, глядя на то, о чем читаешь. Но и то нетрудно заметить, что искусствоведческое описание всегда делится на два типа. Первое — описание живописи как таковой (или рисунка). «Серо-зеленый тон, переходящий в темный...», «...резко очерченный подбородок, впадина на щеке, лицо в три четверти...», «...тревожные тона подчеркивают трагичность в трактовке этой фигуры».

На этом пути искусствоведу легче сохранить объективность, но труднее достигнуть практического результата. Действительно, разбирается же искусствовед в тонах и в их переходах из одного в другой. И ежели он не дальтоник, то он никогда светло-зеленый не назовет светло-розовым и даже светло-серым.

А практический результат в этой части описания живописи словами невелик потому, что сколько ни пиши о тонах и оттенках, все равно никакого полного представления о картине у читателя не составится, пока он ее не увидит сам. А если он ее уже увидел, то зачем ему втолковывать, что светло-зеленое переходит в светло-серое...

Описания второго типа касаются так называемой «литературной» стороны картины или этюда, того, о чем картина, они касаются сюжета, мысли как таковой (а не чисто живописной), идей в конечном счете.

На этом пути практический результат достижим почти полностью, но зато больше субъективного в трактовке разбираемого произведения. Когда слепой нищий сравнивается с Лаокооном, это великолепно, убедительно, помогает лучше и глубже понять полотно. Однако не всегда и не обязательно трактовка искусствоведа совпадает с тем, что хотел сказать сам художник.

Обратимся, например, к описанию и трактовке самого первого коринского этюда, изображающего митрополита Трифона. Здесь, как и везде, мы найдем оба типа искусствоведческого описания предмета.

1. «Яркий красный тон одетого на митрополите саккоса в сочетании со сверкающим золотом креста, панагии и вышитых украшений, с мерцанием драгоценных камней звучит торжественно и празднично».

Тут ни убавить, ни прибавить. Но все же, чтобы торжественность и праздничность передалась зрителю и стала его достоянием, взволновала, картину все равно нужно увидеть. От описания красок волнения не произойдет.

2. «...Гневный, требовательный, не терпящий никакого инакомыслия и возражений фанатик, олицетворяющий воинствующую верхушку церкви...»

Тут, напротив, не надо ничего и смотреть, надо только поверить искусствоведу. Но зато, увидев, зритель, очень возможно, в разбираемом образе прочитает что-нибудь другое, совсем другое, трактует образ по-своему.

Возможен и такой искусствоведческий пассаж:

«Начиная работу над этюдом-портретом митрополита Трифона, художник относился к своей модели с определенным сочувствием. Он хотел изобразить его в момент душевного подъема, в момент экстаза. Но как художник-реалист Корин, независимо от своих субъективных расположений, отразил в образе Трифона объективную слабость церкви и ее руководителей в период, когда...»

Приводя эти примеры (а их можно выписывать страницами), я не хотел бы бросить тень на великолепную (лучшую пока что) монографию о Корине Алексея Михайлова. Просто я хочу сказать, что о живописи рассказывать неимоверно трудно, если вообще возможно. Либо все равно не передашь того, что на полотне (краски, тона, оттенки, общее воздействие живописи на человека), либо выскажешь лишь свое понимание, свою интерпретацию происходящего, чем не очень искушенного зрителя можно сбить с толку. Эти вечные в искусстве «что» и «как». Что сказано и как сказано. «Как» — не перескажешь, а «что» — подгонишь под свое понимание вещи. Надо к тому же согласиться с А. Михайловым (по существу, а не применительно к «Митрополиту Трифону» Корина), что иногда художник хотел сказать одно, а на деле у него получилось другое. Как ни доказывал потом Гоголь, что в «Мертвых душах» он хотел воспеть действительность, а не уязвить ее сатирическим пером, никто уж его не слушал. И «птица-тройка», конечно, ничего не спасала.

Из всего вышесказанного следует, что, говоря о живописи, не нужно навязывать зрителю своей трактовки, своей точки зрения, своей версии. Как будто правильно.

Но я тотчас же начну опровергать сам себя.

Этюды Корина (все тридцать шесть) нельзя смотреть, нельзя понять всей их глубины (а вместе с тем величия Корина как художника), не зная некоторой тайны предполагавшейся картины. Нет, смотреть их, конечно, можно, и — вот она, великолепная живопись, тридцать шесть портретов, исполненных в рост, удивительных по своей глубине, по психологизму и по трагизму, что же еще тут можно увидеть? Ну, собрал бы Корин их всех на одном холсте, получился бы групповой портрет, стой перед ним и разглядывай — хочешь каждого по отдельности, хочешь всех сразу. Корин оставил ведь нам эскиз будущей (предполагавшейся) картины, так что можно сначала нагля-

деться на эскиз, запомнить, как там расставлены все «действующие лица», а потом разглядывать по отдельности большие этюды.

По общепринятому мнению, картина должна была изображать выход из Успенского собора в Кремле всех изображенных людей. Но достаточно взглянуть на эскиз несостоявшейся картины, чтобы увидеть, что люди эти никуда не идут, они стоят. Но если они стоят, то почему спиной к алтарю и иконостасу, а лицом к выходу? Так в церкви никто никогда не стоит, разве что и правда перед выходом из нее. Это-то положение изображенных и наталкивает всех на самую ближайшую мысль — они выходят. Но они *не выходят.* Это видно и из сугубо статичного положения фигур, а главным образом — из той напряженности, которая у них на лицах.

Дело в том, что они *не выходят,* а *ждут.* В этом и есть та маленькая тайна коринского замысла, которую непременно надо знать при разглядывании его этюдов.

Да, все эти люди, олицетворяющие уходящую, побежденную Октябрем Россию, стоят в интерьере Успенского (главного в России) собора, спиной к алтарю, а лицом к входным дверям. Они стоят и ждут. За стенами собора, в Москве, в стране все уже произошло. Железный, беспощадный (к ним) ветер революции уже свистит, уже гуляет снаружи, над собором, над Кремлем, над всей Россией. Вот-вот двери распахнутся, и этот ветер, ветер революции, ворвется в собор и сдует, выдует всех, и останется пуст Успенский собор...

Теперь-то вот и надо смотреть на этюды: *кто как* ждет. В этом все дело. А ждут они все по-разному. Посмотрите теперь на безногого нищего, на митрополита Трифона, на крестьянина с сыном, на молодого монаха, на слепого, на схимницу, на молодого иеромонаха, на молодую монахиню, на иеромонаха (в этюде «иеромонах и епископ»), на всех на них, посмотрите, наконец, на этюд «Спас Ярое око», тоже приготовленный ведь для этого полотна (хоть он и не попал на эскиз картины, но все равно он выражает замысел), посмотрите на все с точки зрения «кто как ждет», и у вас в руках окажется ключ.

Только этим ключом можно открыть сокровищницу коринского искусства. Сразу наступает нечто вроде прозрения, каждый образ, созданный Кориным, становится стократ ярче, выразительнее, богаче, психологичнее, глубже, трагедийнее, обобщеннее, драгоценнее и просто точнее, до восторга перед мастерством и могуществом кисти Корина.

Тут совершенно прав автор монографии Алексей Михайлов, говоря о Павле Дмитриевиче: «Он поднимается к высоким художественным обобщениям, к несравненному мастерству в раскрытии психологии, внутреннего душевного состояния своих героев. Ему становятся доступными глубочайшие трагические постижения».

К 1937 году все эти этюды были закончены. Но положение художника осложнилось. К этому времени, как известно, умер Горький. Корин лишился сильного, авторитетного покровителя и защитника.

Учитывая всю сложность тех лет, можно понять Корина и его решение остановиться и прекратить работу над «Реквиемом».

С этого времени он пишет портреты современников: Михаила Васильевича Нестерова, актера Леонидова, Алексея Толстого, Надежды Алексеевны Пешковой, Сарьяна, Игумнова, маршала Жукова, Коненкова и многих других...

Мы уже говорили, что Павел Дмитриевич приготовил себя на семь художнических жизней. Его выучка, его работоспособность оказались и правда удивительными, богатырскими. Он одновременно с созданием портретов современников реставрирует картины Дрезденской галереи, которая тогда находилась в Москве, он автор красочных мозаик в оформлении метро на станции «Комсомольская-кольцевая», а также витражей на станции «Новослободская». Он пишет триптих «Александр Невский», а затем триптих «Дмитрий Донской»...

Несомненно, усилий (и лет), потраченных на все это, хватило бы заполнить холст, приготовленный для «Реквиема», но холст продолжал оставаться чистым.

Между тем известность Корина как замечательного художника росла. И это, заметим, без главного, которое хранилось в мастерской, недоступное зрителю, без хотя бы единой персональной выставки. Только к семидесятилетию Павла Дмитриевича, в 1962 году, за пять лет до его смерти, тронулся лед.

В залах Академии живописи на Кропоткинской открывается его первая (и последняя) персональная выставка.

С тех пор прошло почти двадцать лет, но многие все же помнят, наверное, эту выставку и всю атмосферу вокруг нее. Ну да, это был триумф Корина, но были еще и дополнительные оттенки. Дело в том, что в соседних залах были выставлены картины нескольких художников, представленных в тот год на Ленинскую премию[1]. И вот получалось так, что зрители мельком взглядывали на остальные залы, а толпились, и спорили, и горячились, и восхищались исключительно в зале Корина. Устроителям выставки пришлось даже пойти на маленькую хитрость. У Павла Дмитриевича была открытая и всем доступная книга отзывов, а в остальных залах стояли закрытые урны (или почтовые ящики, если хотите), в которые можно было опускать свои отзывы.

Я сижу в тихом коринском доме. Пусто в этот утренний час. Прасковья Тихоновна где-то в других комнатах, ее не слышно, не видно. Я сижу за столом (в столовой), где сидел несколько раз и при хозяине. В кресле хозяина теперь фотопортрет Павла Дмитриевича, а перед ним на столе живые цветы. Громко тикают старинные часы, отрубая от времени мелкие секундочки, да иногда вдалеке, как сквозь воду, как трамвай на другом конце улицы, звонит телефон. Звонок слышно, а голоса Прасковьи Тихоновны — нет.

Я сижу и снова прочитываю книгу отзывов. В двух

[1] П. Д. Корин тоже был представлен, но это было совпадение. Его выставка была персональной в связи с его семидесятилетием.

томах, я бы сказал, ибо в одиой кинге все отзывы тогда, двадцать лет иазад, не уместнлись. Тншина корииского дома как бы взрывается. Я слышу гул, говор, шаркаиье иог, возбужденные голоса. Я погружаюсь в ту бурную, накалеииую атмосферу.

Прнглашаю читателей не читать, конечно, оба тома, но хотя бы полнстать их вместе со мной. Когда еще представнтся такая возможиость. Комментировать инчего не будем, равио как и обиародовать подпнси. Во-первых, люди распнсывалнсь ие для публнкации, а во-вторых, большииство подписей действительио иеразборчиво. Скажу только, что тут есть инжеиеры, художники, скульпторы, летчнки, поэты, учителя, коиструкторы, шахтеры, студеиты, математики, хнмики, геологи, экоиомисты, медики, священиики, вплоть до патриарха Алексия... Не говоря уж о том, что многие не указывали своих профессий.

* * *

«Эта выставка — иастоящий праздиик русской культуры».

* * *

«Спаснбо великому русскому художннку».

* * *

«Я внжу родство с лучшими традициями русской литературы, в частности с Достоевским».

* * *

«Вот где мощь человеческого духа, величие и красота его».

* * *

«Жаль, что эти картнны ие выставлялись до сих пор».

* * *

«Выставку Кориив надо показать во многих другнх городах иашей Родииы».

* * *

«Счастлив, что живут такие великие русские художиикн».

* * *

«Вся жизнь П. Д. Корнна — подвиг во славу русского нскусства».

* * *

«Почему же такое искусство показывается первый раз?»

* * *

«Низко, до земли кланяемся за ваш гигантский, геронческий подвнг художника, утверждающего и продолжающего русское самобытиое искусство...»

* * *

«Было бы большим счастьем для нашей жнвопнси, если бы ваш замысел «Уходящей Руси» был бы закончен. Мниистерство культуры должио оказать иеобходимую помощь т. Кориину в его работе».

* * *

«Уходящая Русь» будет жить вечио».

* * *

«Казалось, невозможно уже такое радостиое, до боли в сердце волиеиие искусством».

* * *

«Ваша выставка потрясла меия. Это событие, которое можно сравинть с полетом в космос Гагариив».

* * *

«Берегите Корнна!»

* * *

«Это прекрасно и огромио. Читаешь душу русского народа. Непонятио и днко, что до снх пор этот огромиый мастер так мало выставлялся и пропагандировался...»

* * *

«Уходншь с выставки потрясениый, взволноваиный, радостиый, что у нас есть такой художник».

* * *

«Уходящая Русь» должна быть в Третьяковской галерее».

* * *

«Из комнаты «Уходящей Русн» очень тяжело и не хочется уходнть. Ведь больше этого м.б. иикогда ие увиднщь. Я предлагаю организовать постояиный музей с картииами Корниа».

* * *

«Эта выставка — рассказ снльного, умиого, очень русского человека о сильных, умиых, очень русских людях».

* * *

«Как-то трудио примнриться с мыслью, что картиив осталась неосуществленой...»

* * *

«Сегодия, после повториого посещеиия, я почти уверилась, что кориская картиив «Уходящая Русь» написаив. Оиа миою зрнтельио ощущается среди выразительных этюдов к ней».

* * *

«А к вам, уважаемый Павел Дмитриевнч, убедительная просьба: ие тратьте больше свои силы на отлнчные портреты, а тем более иа работы в метро, а иаправьте все снлы целиком иа выполиение завета Горького. Вы одни нз величайшнх художииков...»

* * *

«Как будто удар — фнзнческий, — после которого открывается все по-новому».

* * *

«Всеобщая благодарность народа будет достойной оценкой труда великого мастера кисти».

* * *

«Эту выставку закрывать нельзя!»

* * *

«Жаль, что Корин не осуществил свою картину. Может быть, еще не все потеряно. Это был бы великолепный подарок русскому народу».

* * *

«Великолепно, потрясающе! Нет, не то. Трудно подыскать слова, чтобы выразить свое впечатление».

* * *

«Сила Микеланджело соединена с величайшей тонкостью духовного образа картин Нестерова».

* * *

«По силе только с Мусоргским можно сравнить Корина».

* * *

«Нужна нечеловеческая сила воли, чтобы уйти из этого зала. Дайте нам возможность постоянно видеть картины Корина».

* * *

«Какая великая сила у художников, и как обидно, что иногда до нас поздно доходит то, что мы могли бы видеть уже давно».

* * *

«Счастлива, что наконец-то пришло к вам то, что давно вас ждало, чего вы были достойны лет 30 тому назад!»

* * *

«Павлу Корину — слава!»

Итак — два тома. Вместе с восхищением публики приходит и официальное, государственное признание. Павлу Дмитриевичу присваивается звание народного художника СССР и присуждается Ленинская премия[1]. Со своей выставкой он пересекает океан и совершает триумфальную поездку в Соединенные Штаты Америки.

Между тем мысль его все время возвращается к неосуществленной картине. Ведь Нестеров сказал ему однажды шутя: «Смотри, Корин, если не напишешь картину, я тебе с того света грозить стану».

Действительно, теперь, как будто никто не может помешать прославленному и увенчанному лаврами мастеру посвятить остатки жизни осуществлению своего главного замысла. Отшумела выставка, улеглись страсти, хорошо в тихом просторном доме, а еще лучше тут же, в мастерской. Вот холст, вот специальная стремянка, вот краски, вот руки, вот время...

Может быть, перегорело все в душе, остыло, оказалось как бы за стеклом: все видишь, а дотронуться нет возможности? Осталось где-то позади вместе с годами молодости и зрелости? Нет, желание оставалось. На прямой вопрос пишущего эти строки Корин ответил: «Не знаю, успею ли целиком, но холст испачкаю».

Надо ведь представить себе объем работы. При добросовестности Корина как художника[1] заполнить красками (просто заполнить красками) холст 6×8 метров — это уже огромная физическая работа, требующая и времени и сил. А за спиной, между прочим, уже два перенесенных инфаркта.

Однажды мы пришли к Корину с ленинградским художником Евгением Мальцевым. Женя сказал Павлу Дмитриевичу:

— Подбирается группа ленинградских художников моего возраста, которые готовы стать вашими подмастерьями ради написания «Реквиема». Заполнять красками большие плоскости, одежды, фон, все второстепенное, все это под вашим руководством и наблюдением... работа пойдет быстро, сила у нас в руках есть...

Я видел, что Корин заколебался. Но честь художника, гордость мастера, самолюбие профессионала взяли верх.

— Нет, сначала попробую сам. Если уж увижу, что не тяну... Спасибо, спасибо...

Но Корин так и не успел дотронуться кистью до холста. В 1967 году, в возрасте 75 лет, он пожаловался на почки, лег в больницу и домой не вернулся.

В одном письме уже в последние годы жизни он написал так:

«У меня был свой некий образ в искусстве, который вел меня в жизни с юности, для осуществления этого образа я так много и упорно учился... Мой учитель Михаил Васильевич Нестеров стариком говорил мне: «Я сделал все, что мог сделать». Я на пороге старости скажу: «Я не сделал того, что мог сделать»[2].

Чем больше художник, тем строже он судит сам себя...

---

[1] За цикл портретов современников: Р. Н. Симонова, М. С. Сарьяна, Кукрыниксов, Р. Гуттузо.

[1] Известен курьез, происшедший с Кориным в Италии (последняя, третья поездка) во время работы над портретом современного итальянского художника Ренато Гуттузо. После первого сеанса, когда Корин, естественно, сделал лишь беглый набросок будущей картины, присутствовавшие там другие художники и сам позирующий стали наперебой восхищаться: «Какая законченность!», «Какая полнота красок», «Какая проработка!» Павел Дмитриевич слушал похвалы с недоумением: как могут художники-профессионалы принимать набросок за законченное произведение? Предстояло еще много сеансов, прежде чем Корин поставил под работой свою подпись.

[2] Цит. по монографии: Михайлов А. Павел Корин.

Конечно, в конце концов, многое или большинство из многого становится со временем на свои места. Кукольник, которого провозглашали чуть ли не русским Шекспиром, остается все-таки Кукольником; Лейкин, новеллист, соперничавший при жизни по популярности с Чеховым, остается Лейкиным; родовы и лелевичи, командовавшие в 20-е годы литературой, вполне безвестны, а Булгаков, травимый ими в те годы, остается первоклассным писателем.

Что Лелевич и Родов! Не у таких литературных вершин как бы осаживается высота. Меняется освещение, и при изменившемся свете ничего не остается от бывшей монументальности..

Время — великое дело. Детский воздушный шар можно не мять, не тискать, ни тем более прокалывать, но просто повесить его, привязав к спинке кроватки, и, глядь-поглядь, наутро он уже не тянется прилипнуть к потолку, а валяется на полу полуистекший и сморщенный.

Разбуди нас и назови нам подряд имена: Джамбул, Сулейман Стальский, Паша Ангелина, Дуся Виноградова, Стаханов... Как же, как же, ответим мы, — акыны; ашуги, народные поэты, а также передовики производства.

Или возьмем другой ряд имен: Коста Хетагуров, Абай, Айни, Якуб Колас — уже не акыны и не ашуги, а зачинатели литератур, классики, написавшие многие хорошие книги. Допускаю, что у иного читателя не дошел пока черед насладиться прозой Айни или поэзией Косты Хетагурова, но все равно имена их он слышал и знает, ибо пресса, средства массовой информации привели эти имена в сознание масс.

Не будем уж говорить о таком ряде имен, как Самед Вургун, Мирзо Турсун-заде, Давид Кугультинов, Кайсын Кулиев, Расул Гамзатов...

Но пресса, средства массовой информации сильны не только тем, что могут привнести в наше сознание имя и создать ореол вокруг него, но и тем, что по-настоящему прекрасного имени и замечательного явления мы можем не знать, а услышав, признаемся, что слышим впервые.

Точно так и получилось у меня, когда однажды обратился ко мне якутский поэт Семен Петрович Данилов, ныне покойный, а в то время (1975 год) первый секретарь Союза писателей Якутии. Хотя он предложил мне просто так прогуляться по дорожкам парка (в Доме творчества Переделкино), но я сразу понял, что у него ко мне есть дело, а дело у национального поэта и прозаика ко мне могло быть одно: просьба перевести на русский язык его стихи или прозу.

Я ошибся наполовину. Семен Петрович (царство ему небесное и земля пухом) завел разговор действительно о переводе, но не своих стихов, а стал расхваливать мне какого-то якутского классика, просветителя, человека разносторонне талантливого и образованного, и поэта, и этнографа, и языковеда, писавшего в первой четверти нашего века. Как раз и разговор-то клонился к тому, чтобы успеть выпустить однотомник этого поэта к столетию со дня его рождения, к 1977 году.

По своей врожденной, чисто якутской деликатности Семен Петрович говорил о поэте осторожно, но все же эпитеты «замечательный», «крупнейший», «талантливейший» проскальзывали. Я подивился и высказал свое удивление вслух:

— Но если он зачинатель, основоположник и классик, почему же я впервые слышу его имя? Всех зачинателей во всех республиках как будто знаю, а про Алексея Кулаковского и слыхом не слыхал. Не преувеличиваете ли вы, Семен Петрович, дарование и значение своего соплеменника?

— Что привычные имена! Алексей Кулаковский был настоящий поэт и просветитель. А то, что никто не знает... конечно, и мы, якуты, виноваты, но, надо сказать, так уж сложилась судьба.

— Не хотите ли вы сказать, что он впервые будет переведен на русский язык?

— Именно. И я прошу вас, чтобы переводчиком были вы.

Сначала я все приписал своему невежеству: разве все прочитаешь! Но тотчас я начал проводить эксперимент и в Доме творчества писателей, и позже в Центральном доме литераторов. Я останавливал то одного, то другого коллегу и без всяких предисловий спрашивал, кто такой Алексей Кулаковский. Мои коллеги пожимали плечами и говорили, что это имя им неизвестно.

Тогда я скорее отыскал Семена Данилова и попросил, чтобы он немедленно дал мне рукопись Кулаковского для ознакомления, а затем и для работы над ней.

Признаюсь, что я не с первых же минут вчитался в стихотворную речь якута, вернее сказать, не сразу почувствовал и постиг ее своеобразную, неизъяснимую прелесть. Мало было войти в этот новый для меня мир, весьма и весьма непривычный, мало было оглядеться в нем холодным, пусть и опытным взглядом, надо было в нем освоиться, побыть наедине, помолчать, а потом снова возвратиться к собеседнику уже не случайным зашельцем, но другом и, вот именно, собеседником.

Мгновенному погружению в мир якутской поэзии мешало и то, что в подстрочных переводах (хотя они были выполнены превосходно) отсутствовало богатство аллитераций, на которых держится якутское стихосложение, а сама конструкция образов, с их развитием по спирали, с их разветвлениями и вариациями (при том, что каждая последующая вариация обогащает предыдущую, отсюда и впечатление спирали), не сразу улавливалась в грудах подстрочника, как в груде бревен (если это разобранный дом) не сразу разглядишь и угадаешь пропорции и красоту того, что разобрано и что предстоит снова собрать, отделать, навести косметику и вписать в ландшафт.

Помню, когда начал читать, скользя по поверхности, как по тонкому льду (а глубина вся под этим ледком), то первая зацепка, первое ощущение полноправной реки под ровной, гладкой пленкой произошло у меня на стихотворении «Красивая девушка».

Конструкция стихотворения (в подстрочном изложении) разворачивалась таким образом:

Если прямо перед нею сидеть
и два часа беспрерывно глядеть,
ни на палец не отодвигаясь,
никаких недостатков у нее не увидишь.

Если рядом сбоку сидеть
и шесть часов беспрерывно глядеть,
ни на четверть не отодвигаясь,
никаких недостатков у нее не увидишь.

Если рядом сзади сидеть
и десять часов беспрерывно глядеть,
ни на шаг не отодвигаясь,
никаких недостатков у нее не увидишь...

Как будто буквальное повторение трех стихотворных строф, но все же каждая строфа привносит свое, варьирует, идет дальше. Прямо перед красивой девушкой сидеть и на нее смотреть, сбоку сидеть и смотреть, сзади сидеть и смотреть, два часа смотреть, шесть часов, десять, ни на палец не отодвигаясь, ни на четверть, ни на шаг...

И потом этот якут, сидящий перед красотой два часа, шесть, десять и созерцая ее не шевелясь (не отодвигаясь), сначала с этой стороны, потом с этой стороны, потом с этой, как-то очень трогательно представился мне. В сочетании со строгостью конструкции трех строф это и привело к тому, что ледок проломился, и с этой минуты я все больше и глубже погружался в реку поэзии Кулаковского.

Оглядев девушку с трех сторон, поэт бросает считать часы и говорит просто:

Если долго сидеть
и оглядеть ее всю с головы до ног,
оказывается...

Дальше идут девять строф, рассказывающие о том, что же оказывается.

Темные шелковые косы, длиною в семь четвертей; два камчатские соболя, сходящиеся головами у переносицы; ресницы, которые загибаются вверх; глаза такие сияющие, что похожи на солнце; щеки такие круглые, что похожи на серебряные рубли; щеки такие румяные, что похожи на золотые червонцы; зубы такие ровные, словно их нарочно ровняли; губы такие яркие, словно они нарисованы.

Перечислив внешние черты, поэт переходит к более сложным сравнениям, хотя и оговаривается, что не знает и равных ей, ни даже похожих. В несколько упрощенном пересказе этот ряд строф выглядит так:

Если сравнить ее с молодой гусыней[1],
резвящейся в весеннем небе,
то, пожалуй, обидится и скажет:

«Вот еще,
сравнил меня с птицей,
набивающей желудок
червяками да улитками».
Если сопоставить ее со стерхом,
что сверкает белым опереньем,
то, пожалуй, рассердится и скажет:

«Вот еще,
сравнил меня с белой птицей,
набивающей желудок
лягушками да тварями».

Если соотнести ее
с певчей синичкой, с маленькой хлопотуньей,
то, пожалуй, капризно скажет:

«Вот еще,
сравнил меня с глупой птичкой,
набивающей желудок
комарами да мошками».

Сравнения с рысью и с соболем тоже, по предположению поэта, не удовлетворили бы красавицу, ибо: «рысий мех повсюду продают на базаре, и носит его каждый, кому не лень», а «собольи шкурки вытираются и лысеют на воротниках у якуток».

После еще нескольких композиционных витков, в которых содержится всяческое восхваление и восхищение красивой девушкой, стихотворение[1] вступает в стадию апофеоза, но вовсе не крикливого, не помпезного, а столь же рассудительно-спокойного. Поэт рассказывает, наконец, как же появилась на свете, откуда же взялась такая красавица. Эти заключительные строфы я приведу в готовом, обработанном виде, то есть, что называется, в переводе:

Когда ее боги сотворить решили,
Восемь дней и восемь ночей совещались
И на этом совете постановили:

«С тех пор как мир мы
Сотворили цветущий,
С тех пор как людьми
Этот мир населили,
С тех пор как люди
Живут там, маясь,
Ничего мы хорошего им не дали,
Ничем прекрасным не одарили.
Сотворим же, боги,
На радость людям
Прекрасную девушку
Айталын-Куо!»

После этого у восьмидесяти народов
Собрали боги все самое лучшее
И присвоили только что сотворенной
Прекрасной девушке Айталын-Куо.

Да,
Когда боги ее сотворить решили,
Восемь дней усиленно совещались
И на этом совете постановили:

«С тех пор как мы сотворили солнце,
И пустили плавать его по небу,
И людей заставили жить под солнцем,

---

[1] Конечно, это сравнение невозможно было бы у нас, ибо у нас гусыня непременно домашняя птица и символизирует совсем другое. Но глаз якута видит красоту и изящество в природе, там, где мы их уже отучились видеть. Насколько банальнее было бы сравнить красавицу с лебедью, лебедицей, в духе нашей поэзии.

[1] Впрочем, все стихотворения А. Кулаковского я скорее называл бы небольшими поэмами, хотя у него есть и большие (длинные) поэмы.

Ничего хорошего им не дали,
Ничем прекрасным не одарили.

Сотворим же, боги,
На радость людям
Существо прекраснейшее на свете.
О котором жили бы поговорки,
О котором сказки бы говорили».

После этого у восьмидесяти речек
Отобрали боги самое лучшее
И присвоили только что сотворенной
Резвой девушке Айталын-Куо.

А когда боги душу в нее влагали,
То между собой они говорили:

«С тех пор как мы сотворили мудро
И зверей, и птиц, и всякую живность,
Ничего бесценного, неутратного
Не отправили, боги, мы вниз, на землю».

После этого у многих цветов весенних
Отобрали боги все самое лучшее
И присвоили только что сотворенной
Ослепительной девушке Айталын-Куо.

Вот, оказывается, как это было.
Оказалась девушка Айталын-Куо
Для земли блистающим украшеньем.

Оказалась девушка Айталын-Куо
Красной вышивкой на белой холстине.

Эта красная вышивка на белой холстине меня доконала. Я побежал к Семену Данилову со своими восторгами.

— Послушайте, — говорил я, — но он великий поэт! И не только для якутов, вообще. Вы посмотрите на даты написания его поэм: 1907, 1909, 1912-й... уже в те годы разработать такой интонационный стих с таким богатством аллитераций, с такой гибкостью, яркостью, живописью...

— Да, но...

— Скажите, почему вы, якуты, его до сих пор скрывали от белого света? Почему нет его книг? Почему никто не знает его имени?

— Да, но...

— И нет музея? Нет якутской премии имени Кулаковского? Нет хотя бы улицы, хотя бы библиотеки его имени?

— Да, но...

— Расскажите мне о нем немного побольше. Из его поэм, из каждого его слова явствует, что он беззаветно любил якутский народ. Даже как-то нельзя и сказать в данном случае — любил. Он просто был частицей народа, его сыном, его замечательным представителем.

— Якуты отплачивают ему тем же. Мы, якуты, очень любим Кулаковского и его поэзию, но любим, так сказать, полуофициально. Правда, с 1962 года мы его любим почти уже официально...

— Почему именно с 1962 года?

— Потому что в 1962 году, шестнадцатого февраля бюро Якутского обкома приняло постановление «об исправлении ошибок в освещении некоторых вопросов истории якутской литературы».

— Если я вас правильно понимаю, то до 1962 года Кулаковского нельзя было считать зачинателем, основоположником и классиком якутской литературы, а с 1962 года разрешили его таковым считать.

— Примерно так.

— Почему же вы говорите «*почти* официально»?

— Постановление принято, но некоторые ученые историки и литературоведы остались на своих крайних позициях. Но, слава богу, хоть Башарину теперь дышится легче.

— Кто такой Башарин?

— Георгий Прокопьевич Башарин — наш якутский ученый, профессор. Рыцарь без страха и упрека. Всю свою жизнь он отдал Кулаковскому, его литературному наследию, его судьбе. Ну и досталось же ему, бедному! И кафедры его лишали, и преподавать запрещали, сидел без работы со своей семьей. Но поколебать его все же не удалось. Как ваш протопоп Аввакум прожил до смерти с поднятыми вверх двумя перстами, так и наш Башарин живет с поднятым вверх именем Кулаковского. Да и то правда — Кулаковский наша главная культурная национальная ценность. Более дорогого имени у якутов пока нет...

— Но в чем же там было дело?

— В чем, в чем... Кулаковский родился в 1877 году. С детских лет его влекло к образованию, к литературе, к просветительству. Учась еще только в Якутском реальном училище, он уже написал реферат «Главнейшие достоинства Пушкина». Вскоре появилась и вторая его работа — «Вправе ли русские гордиться своим именем».

В литературном образовании, точнее, самообразовании Алексея Елисеевича можно определить два периода. Он много читает русскую классику, заучивает наизусть стихи, переписывает в тетрадь многие страницы из Пушкина, Лермонтова, Крылова, Некрасова, Кольцова, Никитина, Жуковского... Переводит на якутский язык отрывки из лермонтовского «Демона». Можно предполагать, что его поэма «Дары реки» (Лены) написана в 1909 году под влиянием «Даров Терека». Ничего общего в самой поэме со стихотворением Лермонтова нет, но замысел...

Вторая ступень его самообразования — это устно-поэтическое творчество якутов. На протяжении десятилетий он собирает, изучает, записывает пословицы и поговорки, сказания, песни, диалекты.

В собственном творчестве Кулаковского эти две струи его образования слились. Они-то и дали тот золотой сплав, который мы теперь держим в руках.

Ну, а дальше что же... Далеко, далеко от Якутии стали происходить потрясающие события: Февральская революция, Октябрьская революция, гражданская война... Слухи о событиях доходили с огромным опозданием. Разобраться в них было не просто. Кроме того, Алексей Кулаковский был самым популярным в народе человеком. Когда начали меняться разные правления, каждое стремилось привлечь на свою сторону Кулаковского: где Кулаковский, там-де и правда.

Нет, скажем прямо, он не был марксистом, революционером-подпольщиком, агитатором, конспирато-

ром, политическим каторжанином, красным партизаном, установителем Советской власти в Якутии. Он был мирным учителем, поэтом, этнографом, фольклористом, просветителем. Но, конечно, как человек, беззаветно любящий свой народ, он не мог оставаться совсем в стороне от политических событий. Были у него колебания, были...

— В чем же проявлялись колебания Кулаковского?

— После Февральской революции его назначили комиссаром Временного правительства по Верхоянскому округу. Он считал Якутский областной Совет органом истинной демократии и поэтому, когда вскоре совершилась еще одна революция, он понимал ее сначала как антидемократическую (разглядн-ка из Верхоянского округа).

Не умея разобраться в происходящем, он попросил назначить его учителем в село Абый, где мечтал снова заняться собиранием устного народного творчества и материалов для языковедческих исследований. Но Советская власть окончательно утвердилась (15 декабря 1919 года), и советские органы стали привлекать к новому строительству лояльно настроенных интеллигентов. Кулаковского назначили заведующим какой-то там этнографической секцией.

С одной стороны, он в 1921 году выступает на революционном митинге: «Теперь образование для всех открыто... Призываю всех товарищей всеми силами стремиться к образованию и просвещению».

С одной стороны, он с 1921 года регулярно печатает свои труды...

С одной стороны, от губревкома он получает «открытый лист» на свободное передвижение по Якутии (то есть пользуется доверием) и аттестован как «один из лучших, вполне советских представителей интеллигенции»...

С другой же стороны, в 1922 году он оказывается в порту Аян, на берегу Охотского моря, где сосредоточивались повстанческие белогвардейские отряды под командованием генерала Пепеляева.

Его там сделали членом какого-то совета «видных общественных деятелей». По всей вероятности, как мы теперь сказали бы, «для вывески», чтобы правительство выглядело более народным.

И осталась расписка Кулаковского в получении жалования в виде нескольких горностаевых шкурок, общей сложностью на три с чем-то рубля. Вот эта-то расписка, как улика, и не дает покоя противникам Кулаковского.

— А когда пепеляевцы были разбиты, он ушел с их остатками в эмиграцию?

— Что вы! Он каким-то образом очутился в верховьях реки Колымы в Сеймчане. Стремясь перебраться в советский Якутск, он обратился в Якутское отделение Российского географического общества, и письмо его дошло. Он писал: «Не имею никаких средств для такого дальнего и трудного перехода. Имел всего двух коней, которых убил и мясом их питаюсь... Нет у меня (да и у всех сеймчанцев) ни хлеба, ни масла, ни соли».

Возвратившись в Якутск, Кулаковский сотрудничает с Советской властью, и весной 1925 года общественность Якутии торжественно отметила 25-летие литературной и научной деятельности Кулаковского.

Вскоре его направили в Баку на Всесоюзный съезд тюркологов. Там он заболел и в декабре 1925 года переехал в Москву, перенес несколько сложных операций. Умер Алексей Кулаковский 6 июня 1926 года вдалеке от родной Якутии. Где могила его, неизвестно. Как будто похоронен он был в Донском монастыре.

Газета «Известия» писала тогда: «Смерть Кулаковского — большая утрата для культурного строительства только что пробивающейся к свету Якутии».

— Ну, так и в чем же дело?! Почему же на протяжении десятилетий он все-таки находился в нетях?

— Вот, видите ли... были все-таки колебания...

— Да, но уже давно издаются Бунин и Цветаева, пластинки с пением Шаляпина, повсюду звучит Рахманинов... Многие колебались. Получилось, что вы, якуты, обокрали самих себя. Дмитрия Гулиа все знают, а о Кулаковском никто не слышал. А ведь, между прочим, Гулиа до прихода Красной Армии в Грузию тоже был редактором меньшевистской газеты. Однако теперь ему все почести, музей в Сухуми, а главное — книги... Что значат эти временные колебания по сравнению с тем, что создано Кулаковским? Пришлите, пожалуйста, мне его портрет, я буду смотреть на него, переводя все его стихи и поэмы.

...Чем больше я вчитывался в поэзию Кулаковского, тем больше красот в ней открывалось. Эти как бы повторы, но на самом деле вовсе и не повторы. Река Лена говорит, например, Ледовитому океану, в который она впадает:

Твое ледяное лицо
Девяносто веков замороженно,
Я его оттаять намерена.

Твое прозрачное горло
Семьдесят веков, как обледенело,
Отогреть его я намерена.

Твое замороженное сердце
С девятью ледяными перехватами
Взволновать я намерена...

Или река сообщает, что наделала по пути островов и отмелей, а то, что осталось от островов (от строительного, значит, материала), дарит океану:

Остатки земли
Черной водой в тебя вливаю,

Остатки песка
Желтой водой в тебя вливаю,

Остатки камней
Серой водой в тебя вливаю.

Эти смело употребляемые и прекрасно работающие прозаизмы, когда река отчитывается перед океаном за выполненное поручение:

...Поручила ты мне, соленая[1],
Выкармливать и выхаживать
Некоторых пресноводных рыб,

Их, голодных и тощих,
Я жирными сделала,
Малочисленных их
Я бессчетными сделала.

Панцирных ублажая,
Плавниковых лелея,
Позвоночных приумножая,

Икромечущих
В тихих заводях убаюкивая.
Молоками брызжущих
В глубоких омутах приголубливая,

Новорожденных мальков
В теплых водах воспитывая,

Бока их окрашивая
В золотистый цвет,

Брюшко разукрашивая
В серебристый цвет,

В чешую одевая,
Быстротой наделяя,
От истоков реки до устья реки
Собрала я их несметные косяки.

А когда Лена начала перечислять своих дочерей, свои притоки, называя их почтительно госпожами, то поэт умел двумя-тремя строчками дать яркий портрет той или иной реки:

А еще была
Со звенящим течением,
С холодным дыханьем
Резвая
Тыра́ - госпожа;

А еще была
С каменными боками
Со скалистыми берегами
Дикая
Хандыга - госпожа;

А еще была
С лесистыми горами,
С многочисленными лосями
Прекрасная
Тандыга - госпожа;

А еще была
С грузовыми пристанями,
С разными народностями
Наилучшая
Майыда - госпожа;

...А еще была
С полосатыми бурундуками,
С кедровыми деревьями,
Заманивающая всех охотников
Таежная
Силичила - госпожа;

А еще была
С шелковистыми соболями,
Охотников с ума сводящая,
Пленительная
Учур - госпожа;

А еще была
С медленным течением,
С привольным воздухом,
С широкими поймами,
С многими жителями на берегах
Кормилица
Амгу - госпожа.

Слова, близкие по значению, но́ разно звучащие, или, напротив, слова, близкие по созвучию, но разные по́ значению, дробятся в поэзии Кулаковского, разветвляются, множатся, колышутся, как многие травы единого луга или многие струи единого, сильного потока светлой реки.

От доения коров уставшая,
Выгребаньем навоза измученная,
Хожденьем по воду измотанная,
Верчением жерновов измочаленная,
Руки вилами измозолившая,
От скверной пищи обессилевшая,
Каши с заболонью нахлебавшаяся,
Перемерзшей простокваши наевшаяся...

Реалистические мазки этого художника точны и беспощадны. В «Песне старухи, которой исполнилось сто лет» после резвого детства якутки, после налитой молодости, после зрелого благополучия (читайте обо всем этом в поэме) рисуется следующая картина:

Космы мои седые взлохмачены,
Одежда моя грязна и растрепана.
Ресницы из красных век
Все повыпали,
Глаза среди красных век
Все повыплаканы.

Дырявые торбаса сползают,
Износившиеся штаны спадают,
Кожаные трусы обовшивели,
Груди отвисли и запаршивели.

Прячусь я в дальнем, темном углу,
Обитаю я почти что в хлеву,
У самых дверей в коровий хлев
Кашляю, соплю, жую свой хлеб.

С таким же реализмом, но уже другими красками рисует Кулаковский девушку-якутку из городской богатой семьи.

Из умывальника,
Привезенного из дальних стран,
Растепленной водой умылась.

Душистым розовым мылом
Руки свои помылила.

Французским зубным порошком
Зубки свои почистила.

Вышитым полотенцем
Старательно, тщательно вытерлась.

Перед заморским зеркалом
На мягком стуле уселась.

Пальчиками слегка дотрагиваясь,
Лицо свое разглядела.

[1] Океан фигурирует в поэме в женском роде, как бабушка-океан.

Как мы уже говорили, Кулаковский марксистом и революционером-подпольщиком не был. Он не призывает якутку, перемазанную в навозе, к топору, чтобы она пришла и зарубила эту другую городскую якутку, которая:

Прямая, как тонкий волос,
Стройная, гибкая, ладная,
Вышла из спальной,
Словно солнце взошло.

Гостиную комнату осветила,
Столовую комнату обогрела,
Проходя мимо кухни,
И ее лучом озарила.

За стол присела,
Домашних всех осчастливила.

Драгоценного кофе не пригубила,
До фамильного чая не дотронулась,
Топленые сливки ей не понравились.

Крупчатую булочку не попробовала,
На сахар даже не поглядела,
Варенья вовсе не захотела.

Только конфетку одну надкусила.
Оказывается, у милой дитятки
Аппетит еще не проснулся.

Здоровьем близких не интересуясь,
Ни во что вникать не желая,
Ни в чем родителям не помогая,
О делах домашних не расспросила.

Снова в спальню удалилась,
Взяла недочитанную книгу,
Роман недочитанный развернула...

Негодования, сарказма и классовой ненависти мы здесь, конечно, не найдем, дело ограничивается иронией, легким, добродушным осуждением. Более того, в глубине души, быть может, даже поэт любуется девушкой и рад за ее благополучие. Все-таки — якутка и все-таки — читает роман. Точно так же, как с явным удовлетворением рисует Кулаковский и материальное благополучие деревенской женщины:

Тогда
Сделалась я степенной и важной,
С подобранным животом, но высокой грудью.
Тогда
Сделались у меня круглыми щеки.
Тогда сделались у меня широкими бедра.
Тогда
Поставила я коновязь около нашего дома,
И была коновязь вся медью украшена.

Тогда
Весело горел огонь у нас в очаге.
Тогда
Стал наш дом полной чашей.
Тогда
Сделалась я хозяйкой стад,
Мычащих и рогатых.

Тогда
Сделалась я хозяйкой табунов,
Скачущих и гривастых.
Тогда
Собирала я звериные сверкающие меха.
Тогда
Нарожала я отважных и сильных мужчин.
Тогда
Нарожала я прекрасных и нежных дочерей.
...Пешие у нас ночевали,
Ели и пили,
Конные нас не объезжали
И подолгу гостили.

Были мы как прорубь,
Что в глубоком озере прорубают.
Сколько ни черпай,
А вода в проруби не убывает.

Кулаковский бичует не сословия, не материальное благополучие (которому он на фоне общей якутской бедности, может быть, даже радуется), но пороки. «Богатый скупец», «Бахвальство пьяного богача». «Оборотень» («Слово о водке») — вот где мы в первую очередь найдем сатиру и сарказм, бичевание словом.

Ну что же, как будто Толстой не любовался Наташей Ростовой, а Пушкин Татьяной Лариной в то время, как Чернышевский звал Русь к топору. Как будто у Тургенева, Аксакова, Гончарова, Лескова, Мельникова-Печерского (у каждого почти русского дореволюционного писателя) мы не встретим страниц, изображающих не только материальное благополучие, но изобилие без немедленного призыва это изобилие сокрушить, уничтожить и развеять по ветру.

Даже у Некрасова, революционного демократа и «певца скорби народной», в тех местах, где над ним не властвовала специальная задача, мы находим подобные светлые мотивы.

* * *

Будут песни к нему хороводные
На заре из села долетать,
Будут нивы ему хлебородные
Безгреховные сны навевать.

* * *

Воробушков стая слетела
С снопов, над телегой взвилась.
И Дарьюшка долго смотрела,
От солнца рукой заслонясь,

Как дети с отцом приближались
К дымящейся риге своей,
И ей из снопов улыбались
Румяные лица детей.

* * *

В ней ясно и крепко сознанье,
Что все их спасенье в труде,
И труд ей несет воздаянье:
Семейство не бьется в нужде.

Всегда у них теплая хата,
Хлеб выпечен, вкусен квасок,
Здоровы и сыты ребята,
На праздник есть лишний кусок.

Идет эта баба к обедне
Пред всею семьей впереди:
Сидит, как на стуле, двухлетний
Ребенок у ней на груди.

Рядком шестилетнего сына
Нарядная матка ведет...
И по́ сердцу эта картина
Всем любящим русский народ![1]

Алексей Елисеевич Кулаковский — великий якутский народный поэт. Он народен не только потому, что в своих поэмах обращается к изображению народной жизни якутов и якуток («Портреты якутских женщин», «Деревенская женщина», «Песня старухи, которой исполнилось сто лет», «Плач по умершему мужу», «Обездоленный еще до рождения»); не только потому, что его поэзия наследует якутский фольклор: «Благословение по-старинному», «Старинная якутская клятва», «Хомус»; не только потому, что он постоянно размышляет о судьбе своих сородичей, соплеменников («Сон шамана»); не только потому, что он воспевает в своих поэмах родную природу («Дары реки», «Наступление лета»); не только потому, что вся его поэзия пронизана, освещена и согрета глубокой сыновней любовью к родным якутам; он народен (и глубоко народен) потому, что после прочтения его поэм у читателя, мало, допустим, знакомого или вовсе не знакомого с характером якутского народа, возникает и складывается яркое и цельное представление о складе ума, об образе мышления, о мироощущении, о взглядах на жизнь, на вещи, на мир, о душе, наконец, якутского народа, о самом народе как о части человечества, вынужденного нести, так сказать, свою историческую биологическую вахту в суровейших условиях таежного Приполярья, на вечной мерзлоте, оттаивающей в летние месяцы едва ли на метр, причем не кочевать, идя на поводу у природы, не пробавляться только рыбой либо охотой, но вести оседлое хозяйство, разводить коров, лошадей, возделывать землю.

Древние верования якутов со всеми позднейшими наслоениями, древний эпос якутов, семейные, бытовые и социальные отношения, народный юмор, чистейший народный язык, труд и праздник, радость и горе, свадьбы и похороны, нищета и благополучие — всем этим ярко и щедро насыщены поэмы Алексея Кулаковского.

Вся поэзия Кулаковского — это страстный призыв к просвещению якутов, к их общественной активности, к национальному самосознанию.

Истинной радостью было работать над стихами Кулаковского, делая их удобочитаемыми (после подстрочника) на русском языке. Я жалел только, что две поэмы Кулаковского до меня уже были отданы другому переводчику, а именно — поэту Сергею Поделкову. Я не сомневался, что Сергей Александрович переведет их хорошо.

Семен Петрович, можно сказать, был не прав, когда говорил, что перевести-то Кулаковского мы переведем, но с изданием однотоминчка хлебнем горя. Можно сказать, что горя мы не хлебнули. Издательство было твердо намерено сборник издавать, рабочая рецензия профессора Пархоменко была положительной, если не восторженной, и содержала лишь некоторые замечания и пожелания. В частности, Михаил Пархоменко писал: «Впервые по русскому переводу можно составить почти полное и, можно сказать, неожиданное во всех отношениях представление о поэзии Кулаковского, его таланте и его вкладе в развитие якутской (а после появления в печати данного издания — и не только якутской) поэзии. Таким неожиданным оно является и для меня, хотя я отнюдь не в первый раз интересуюсь поэзией Кулаковского профессионально, как литературовед. Впервые и для меня А. Кулаковский выступил как поэт огромного таланта и могучего поэтического воображения, поэт подлинно народный и совершенно оригинальный и своеобразный, по характеру своего художественного мышления ни с кем не сравнимый. В его творчестве гигантская мощь и поэтический размах народного предания и народного поэтического мышления слились с талантом писателя, сознательно вставшего на позиции реалистического метода, о котором он проникновенно писал в своих статьях о Пушкине и о русской литературе, слились так полно и органично (а при том — опять же своеобразно в высшей степени), как сливались в творчестве только выдающихся и подлинно национальных поэтов.

Сила впечатления, которую испытывает читатель его поэзии, так велика, что невольно возникает желание отнести его к числу очень крупных поэтов».

И все же Семен Петрович оказался частично прав. Пришло в высокие инстанции какое-то там письмо из Якутии, и Московской Академии общественных наук было поручено обсудить предстоящее издание Кулаковского (скорее сам факт издания, а отнюдь не содержание книги, ибо в ней и с микроскопом нельзя было бы найти ничего вызывающего сомнения), и на это совещание прилетели два ученых деятеля из Якутска.

Но только они, одни и оказались на своих странных позициях. Опять вытащили на свет гориостаевые шкурки и заговорили на языке давно прошедших и отошедших в историю десятилетий.

Все остальные ораторы, а их было немало, удивлялись странной позиции двух ученых (может быть, их диссертации теряли смысл с признанием Кулаковского большим поэтом и главной культурной ценностью якутского народа?).

Высказался и я.

— Да, но шкурки все-таки он получил! — не сдержался и выкрикнул с места, перебивая меня, ученый.

Но тут уж в зале раздался хохот, который и закрепил победу большинства.

ЯКУТИЯ. ЫСЫАХ
(Продолжение)

Да, я полюбил Кулаковского, работая над переводами его стихотворений, и якуты это сразу почувствовали. Вскоре я получил письмо от Союза якутских писателей, подписанное Семеном Петровичем Даниловым. В письме содержалось приглашение посетить Якутию.

---

[1] Некрасов Н. А. Мороз, Красный нос.

«Якутский народ очень гостеприимен, — говорилось в письме. — Мы покажем вам разные уголки нашей суровой, но прекрасной земли, а на весеннем всеякутском празднике ысыаха самая красивая девушка Якутии, одетая в вышитые якутские одежды, преподнесет вам полный чорон благодатного напитка кумыса. Приезжайте же на землю Кулаковского, так велят Великие Белые Старцы».

Ну, насчет старцев в официальном письме Семен Петрович, конечно, упомянул шутя и на свой, как говорится, страх и риск, но, конечно, вполне в духе переводимого мной поэта. Зато к письму была приложена вполне реалистическая программа моего будущего пребывания в Якутии. Все подробно и точно.

Встреча в аэропорту.

Устройство в гостинице.

Обед.

Посещение Литературного музея.

Посещение Правления СП.

Поездка по реке Лене.

Пребывание в Чурапчинском районе.

Поездка в Нижнеколымский район...

И так — две недели. Все как в лучших домах и на уровне мировых стандартов. Не было никаких причин не принять такое приглашение, тем более что в Якутии я (и вообще восточнее Тобольска) никогда не бывал.

Я не собираюсь эти заметки о своем знакомстве с якутским поэтом превращать в путевой очерк о Якутии, хотя можно было бы написать даже и книгу. Якутская земля огромна, разнообразна и красива — суровая, сказочная земля. От Москвы лететь до Якутии шесть часов (до Стокгольма 1 час 40 мин., до Парижа и до Лондона 3 часа), да еще, если захочешь потом побывать на краю Якутии, на берегу Ледовитого океана, надо лететь от Якутска почти столько же. Невообразимые планетарные масштабы. Я уж не помню сейчас, но сколько-то нормальных европейских государств легко уместилось бы на территории Якутии.

С большой высоты Якутия (по крайней мере, ее центральная, обитаемая якутами часть) больше всего была бы похожа на Луну с ее бесчисленными круглыми кратерами, если бы эти кратеры не были наполнены водой и не образовывали бы те полтора миллиона озер, о которых всегда говорят сами якуты.

Когда смотришь на эти бесчисленные круглые озера, первой приходит мысль именно о их космическом, метеоритном происхождении: чего проще — были кратеры, а потом в них накопилась вода. Но происхождение их связано, оказывается (любимое словечко Кулаковского), не с метеоритами, а с вечной мерзлотой.

Я не знаю точной геологической механики происхождения этих озер, но известно, что под всей Якутией на глубине одного метра лежит загадочная вечная мерзлота. Это именно из нее извлекают время от времени цельных мамонтов, мясо которых годится, как говорят, хоть бы и на котлеты, собаки, во всяком случае, его едят. А ведь оно пролежало в мерзлоте тридцать тысяч лет. В деревенских или дачных условиях хорошо обходиться без холодильников. Один писатель потом показал мне на своей даче ледник: хранилище, выкопанное в вечной мерзлоте. Это были просторные подземные апартаменты, в которых хранилось в тот момент: часть лошадиной туши, четверть медвежьей туши, половина лося, сто двадцать зайцев, триста уток, восемнадцать гусей и три мешка рыбы. Все это добыто на охоте, за исключением половины лошади, которую писатель привез из колхоза как гонорар за проведенный для колхозников литературный вечер.

Да еще лежало там в кусках и глыбах несколько центнеров вечного ископаемого льда. Ибо если в вечной мерзлоте попадается ледяная линза, то это — после оттаяния — самая вкусная и самая чистая вода. Многие якуты предпочитают пить именно эту воду.

Но у этой мерзлоты есть одно противное свойство. Если сверху ободрать землю на глубину до метра (т. е. до мерзлоты), то мерзлота начнет оттаивать, превращаться в жидкую грязь, в трясину, в болото, а если на этом месте окажется ледяная линза, то — в озеро.

Так-то вот и образовались бесчисленные озера Якутии. Все они были некогда обширнее, чем теперь, они постепенно сужаются, зарастают. На месте бывшей водной поверхности образуется ровная зеленая травяная поверхность. Эти ровные зеленые плоскости, с озерцом посередине (с той частью озера, что не успела еще зарасти) и с холмами вокруг (а на холмах лес), больше всего похожи на огромные (а иногда и не очень огромные) современные стадионы и называются здесь алысами. Алыс — место обитания, место жизни. Изобильная трава, плодородная почва, а в озере всенепременные, всеякутские жирные караси.

Да, конечно, на севере — нельма, пелядь и чир — благородные лососевые. Да, конечно, в Лене — всевозможная рыба, вплоть до драгоценных осетровых пород. Но вся обширнейшая, зеленая, равнинная, «алысная» Якутия ест карасей. Уха из карасей, отварные караси (туго набитые икрой) — самое распространенное угощение за якутским столом.

Насчет половины лошади надо дать пояснение. Дело в том, что в Якутии издавна разводится особая порода лошадей. На них не пашут, не ездят — их едят. Они, вроде наших коров, дают людям только молоко и мясо. Они не требуют помещений, хлевов, стойлового, как сказали бы теперь, содержания. Круглый год они пасутся вольными табунами, добывая корм зимой из-под глубокого снега в пятидесятиградусные морозы. У них мохнатая шерсть, очень жирное молоко и вкусное мясо. Сейчас эти лошади — статья экспорта, они охотно покупаются на мясо французами и японцами.

Якуты едят все части лошади. Они делают особую кровяную (белого цвета) колбасу, много блюд приготовляют из лошадиных кишок. Жеребятину вялят, коптят, отваривают. Особенно вкусны во всех видах ребра молодого жеребенка. Кумыс — очень распространенный и едва ли не ритуальный якутский напиток.

Они любят крошить в кумыс мелкой крошкой сливочное (коровье) масло. Эта крошка плавает сверху слоем толщиной в палец. Когда пьешь кумыс и пережевываешь сливочное крошево, оно смягчает остроту перебродившего, кислого напитка.

Но все же на первом месте по значению в хозяйстве якутов остается молочное хозяйство как таковое, то есть коровы. Коровы (их многочисленность или малочисленность) всегда определяли степень благосостояния якутской семьи, ее бедность или ее богатство. Надо отметить, что таких вкусных и душистых сливок, как в Якутии, я, пожалуй, еще нигде не пил.

Мерзлота, как уже говорилось, коварна. Ведь если на ней построить современный хотя бы пятиэтажный дом, то надо рыть котлован и закладывать фундамент, то есть тревожить мерзлоту. Под готовым домом мерзлота начнет оттаивать, и дом постепенно будет погружаться в жибель, в трясину. Причем неравномерно. Один бок осядет быстрее, дом разломится, треснет, развалится, как во время землетрясения. Если же под домом окажется «линза», то он и вообще может ухнуть, наподобие сказочного града Китежа. Придумали (чтобы дом не согревал под собой землю и чтобы не рыть котлована) строить дома на бетонных сваях. На курьих ножках. Под домом между сваями гуляет ветер, лютует мороз, и мерзлота сохраняется. Теплотрубы от котельных к домам по той же причине нельзя прятать в землю. Они пролегают над поверхностью земли, определяя во многом внешний облик города. А чтобы трубы зимой не замерзали и не лопались, их одевают в этакие деревянные футляры, ящики, набитые опилками или, может быть, другим, более современным теплоизолирующим материалом, какой-нибудь стекловатой.

Итак, эти неструганые, грубо сколоченные из дешевых, шершавых досок ящики (никого не интересует, как это выглядит) и эти бетонные сваи. А над сваями стандартные, серые дома.

Я попросил, чтобы в Якутске мне показали остатки старого города, и мне показали. Это были крепкие и прочные, из неохватных бревен дома, вернее сказать, даже — усадьбы. Дом с наличниками, от угла начинается дощатый забор, за забором двор, подсобные строения. Все это добротно и по-своему красиво. Конечно, жизнь идет вперед, и одними такими вот деревянными теплыми домами теперь не обойтись бы, но надо бы сохранить хоть несколько кварталов, или даже улиц, или даже целый участок города как памятник архитектуры. Но, увы, все сносится, ломается, заменяется однообразными, серыми и — что там ни говори — некрасивыми коробками на бетонных сваях. Да и часто мы все сваливаем на время, спешим все сломать, переиначить, суетимся, машем руками направо и налево без разбору. Скорее, скорее. А если разобраться — при чем тут время? Нельзя сказать, что Америка, например, недостаточно цивилизованная страна и что ей чужд современный технический прогресс, однако 70 % населения этой страны (по другим данным до 80 %) живет в отдельных небольших домах.

Считайте меня ретроградом и консерватором, но мне жалко деревянный, одноэтажный, теплый (в пятидесятиградусные морозы) красивый Якутск.

...Куда бы ни возили меня якуты (будь то городок Черский в низовьях Колымы или самое побережье Ледовитого океана, цветущая летняя тундра), что бы ни показывали (будь то Институт мерзлоты в Якутске, совхоз имени Эрилика Эристина, Краеведческий музей или памятник Емельяну Ярославскому), все же главное, ради чего и прислано приглашение, было впереди — весенний якутский праздник ысыах.

По своей дотошности я, конечно, еще прежде, чем полететь в Якутск (еще во время работы над Кулаковским), поинтересовался и заглянул в разные этнографические источники: что такое этот весенний ысыах и как он проводится. Да и нельзя было не поинтересоваться, ибо у Кулаковского то и дело попадались то коновязь, то чорон, то тюсюлгэ, и должен же был я, выводя на бумаге эти слова, знать, что это такое. Семен Петрович Данилов своевременно прислал мне некоторые материалы из рукописного фонда Якутского филиала Академии наук, хранящиеся там в фольклорном фонде. Выписки были из трудов А. С. Порядина (в переводах и с примечаниями Г. Эргиса), из этнографических материалов о якутах академика Герарда Фридриха Миллера, из описания якутского ысыаха Гмелиным...

После прочтения всех этих материалов у меня сложилась следующая картина.

Ысыах — народный якутский праздник, посвящен бывал началу лета и связан с развитием коневодства. Проводится всегда в июне. Торжественный ысыах мог устроить один хозяин, так сказать, в масштабах своей семьи или же привлечь к этому своих родственников, весь свой род. Очевидно, могли быть ысыахи, проводимые целым наслегом (деревней) и даже улусом (то есть волостью).

Место, где будет проводиться ысыах, называется тюсюлгэ. В некоторых районах Якутии, например на Вилюе, под тюсюлгэ понимался просто круг, образованный усевшимися в праздничной церемонии людьми. Вообще же это место должно быть соответствующим образом оборудовано, причем с соблюдением мелочей, которым придавалось большое символическое значение.

А. С. Порядин оставил такую запись:

«Тюсюлгэ устраивали, говорят, так:

Из срубленных и очищенных от коры молодых лиственниц с совершенно чистой поверхностью (т. е. без сучков) ставили столбы высотой примерно в сажень и соединяли их перекладиной. Количество таких столбов бывало разное. Если хозяин был незнатного происхождения и имел небольшой достаток, то, устраивая ысыах, он делал тюсюлгэ с двумя столбами. Если хозяин был человек среднего происхождения и среднего достатка, то устраивал тюсюлгэ с тремя столбами. А если хозяин был знатного происхождения и богатый, то устраивал тюсюлгэ с четырьмя столбами. Названия этих тюсюлгэ были разные: первое называлось «основу кладущее тюсюлгэ», второе —

«о трех ножках тюсюлгэ, роста благополучия», третье — «о четырех ножках тюсюлгэ изобилия».

Вокруг устроенного тюсюлгэ втыкали срезанные молодые березки так, чтобы их ветви покрывали столбы, а затем втыкали березки в ряд по обе стороны тюсюлгэ. Это украшение тюсюлгэ называется «чэчир». Если тюсюлгэ было большим, то его вместе с «чэчир» трижды опоясывали пестрой волосяной веревкой длиной в девять маховых саженей. К этой веревке в виде украшения прикрепляли ленточки из разноцветных материй, утиные крылья, телячьи намордники, шитые из бересты, наподобие детских игрушек.

На восточной стороне тюсюлгэ, поблизости, воздвигали коновязный столб из самого толстого дерева. Столб в шейке имел восемь «больших пальцев». Повыше и пониже шейки и наверху столб был украшен десятью кругами резных узоров. Поверх каждого круга узоров столб обвязывали волосяной веревкой с привесками из конских волос. Вокруг такого столба (несколько отступя) втыкали срубленные березки. Во время ысыаха к этому столбу привязывали коня молочно-белой масти со старинным седлом в серебряной оправе, с полным набором верховой сбруи. Такой столб назывался, говорят, «почтенный столб с восемью большими пальцами». Старики рассказывали, что такие почтенные столбы в старину ставили только самые большие богачи.

У столбов тюсюлгэ расставляли кумыс в больших бадьях из непромокаемой кожи «сири», которые за ушко привязывали к перекладинам тюсюлгэ плоской волосяной веревкой с узором. Вблизи этих бадей ставили всякую другую посуду с кумысом. В берестяную посуду «чабычах» с узором, вышитую конским волосом, дополна наливали кумыс с маслом. Она называлась «далбар чабычах», из нее никто не имел права пить, предназначалась она лишь для угощения небожителей... В этот чабычах клали еще не бывшую в употреблении новую большую березовую ложку, ручка которой была украшена узором и пучком белой конской гривы. Она называется «жертвенной ложкой с конской гривой». Поблизости этих сосудов с кумысом собирается употребляемая на ысыахе кумысная посуда: умащенные маслом чороны с конской гривой, низкие чороны, маленькие кубки, большие узорные берестяные ведра, мелкие берестяные узорные ведра, узорные чабычахи, полные чаши с маслом, большие деревянные ковши для разливания кумыса и другая необходимая посуда.

После этих приготовлений, отобрав девять неженатых юношей, вручали им чороны, наполненные кумысом с маслом, и ставили их справа в ряд лицом к востоку. Слева ставили в ряд восемь девушек с мелкой посудой, наполненной также кумысом с маслом. Впереди между этими рядами становился почтенный старец или сам устроитель ысыаха, одетый в якутские одеяния старинного покроя, в шапке с серебряным налобным украшением, с завязками из двух красных суконных лент для исполнения посвятительного «алгыса» (славословия или песнопения). Перед ним около яств, приготовленных в тюсюлгэ, разжигался небольшой костер. Тогда приготовившийся к посвятительному заклинанию опускался на левое колено, правую руку поднимал вверх и произносил (или пропевал) моление, обращаясь к востоку».

Он произносил несколько песнопений или заклинаний и после каждого делал возлияние кумыса в огонь, наклоняя посуду к себе, а также кропил кумысом направо-налево, чтобы досталось и духу — хозяйке земли, и духу — хозяину глубоких вод, и духу — хозяину темного леса, и духам — хозяевам узорных трав и цветов. От такого кропления или брызганья сам праздник получил название ысыах, что и означает «кропление, брызганье».

Вот некоторые отрывки из заклинаний, по буквальным переводам которых пришлось пройтись легким перышком обработки:

Мы, потомки древних якутов,
Когда приходит к нам пышное лето,
Когда наступает жаркое лето,
С далеко протянувшимся дымом костер развели.
Подобно небольшому лесочку,
Желто-зеленых березок наставили,
Подобно широкому озерку
Привольное тюсюлгэ устроили.

Молоко от рыжей кобылицы
Мы сначала заквасили,
Молоко соловой кобылицы
Мы закваской разбавили,
Молока молодых кобылиц
Мы к напитку добавили,
Молоком играющих кобылиц
Мы напиток пополнили,
Из молока белейших кобылиц
Мы душистого кумысу наделали.

В девяти местах
Чороны с выпуклыми узорами положили,
В семи местах
Чороны с вычерченными узорами поставили,
Берестяную посуду
С зигзагообразными узорами приготовили,
Из бычьей кожи ушаты,
Украшенные узорами и подвесками, расставили...

При помощи
Девяти невинных юношей,
По неправильным путям не ходивших,
Ложных слов не произносивших,
С помощью
Восьми чистых девушек,
Ничьими глазами не осмотренных,
Ни одними руками не обтроганных,

В девяти больших чоронах,
В восьми малых кубках
Не опробованное ничьими устами
Лучшее творожное яство
С почтением вам подносим,
Через теплый красный огонь
Мы вас кормим,
Через жгучее синее пламя
Мы вас угощаем...

Это общее заклинание и песнопение, обращенное сразу ко всем духам. Потом следуют заклинания и песнопения, как уже говорилось, духам отдельных ведомств: земли, вод, леса, трав, коневодства, молочного скота, домашнего очага... Тогда в заклинаниях

появляется соответствующая конкретность. Так, например, покровитель коневодства рисуется окруженным лошадьми и жеребятами, причем множество лошадей и жеребят достигается сравнением их с насекомыми, которых, как известно, в Якутии хватает.

На стыке семи небес
Жилище себе устроивший,
На самой макушке
Восьми небес восседающий,
С мошкарой толкущейся
Гнедых жеребят,
Со слепнями летающими
Мышасто-серых жеребят,
С комарами крутящимися
Рыжих жеребят,
С мухами мелькающими
Вороных жеребят...

При этом сам лошадиный дух рисуется почему-то следующим образом:

С висками впадающими,
С ушами прядающими,
С острокоиечной челкой,
С лосиящейся шерстью,
С раскидистой гривой,
С распущеииым хвостом,
С широкой грудью,
С широким крупом,
С отметииами на ляжках,
С четырьмя сильными иогами,
С четырьмя круглыми копытами...

Называем твое высокое имя,
Возвеличиваем твою важную славу,
Лучшее творожистое яство
Тебе в чоронах подносим,
Вершииу всех творожистых яств
Тебе иазиачаем,
Через жаркий красный огоиь возливаем,
Через яркий синий огоиь угощаем.

Когда дело доходит до коров, вернее до духа, покровительствующего коровам, то находятся другие изобразительные средства:

Круторогих коров
Нам посылающий,
Раздвоеиио-копытиых
Нам иазиачающий,

С молокоизливающими протоками,
С маслоисточающими проходами,
С болотами из творога,
С дождями из сливок,
С бескоиечным изобилием жизии,
Дальше этого —
С играющим скотом,
Дальше этого —
С пестрым скотом,
Дальше этого —
С белоспиииым скотом,
Дальше этого —
С тигрово-красиым скотом...
Туда посмотрев —
Смехом засверкайте,
Сюда посмотрев —
Улыбкой засияйте,

Еще иикем не вкушеиное
Самое высшее творожиое яство
Вам подиосим,

Девять чоронов душистого кумыса
Вам преподносим...
Через красный огоиь возливаем,
Через синий огоиь угощаем.

Это была обрядовая часть ысыаха, или, как мы сейчас сказали бы, — торжественная часть. Потом шло всеобщее угощение, а потом всеобщие игры. Все собравшиеся рассаживались на траве в круг, вернее сказать — в круги, потому что для старых и почтенных гостей был один круг, а для женщин и детей — другой. По кругу ходили чороны с кумысом. Один, испив из чорона, передавал его дальше. Все, описывающие ысыах, сходятся на том, что после угощения были игры и танцы. Причем мужчины, раздевшись до пояса, устраивали разные немудреные состязания, а женщины устраивали танцы. Состязания были в прыжках на одной ноге на быстроту, прыжки в длину, бег взапуски, наперегонки. Все это сопровождалось весельем и смехом. Победитель получал большой кусок мяса с трубчатой мозговой костью и чорон кумыса, он становился известным и популярным в окрестностях человеком, о нем в течение нескольких дней много говорили.

Кроме того, устраивались скачки на лошадях, а кроме того, на таких ысыахах выступали сказители богатырского якутского эпоса — олонхо. Они назывались олонхосутами. Слушатели бурно реагировали на исполнение сказаний, поддерживали олонхосутов одобрительными возгласами, смеялись, хлопали в ладоши, одобрительно кивали головами.

Таков был летний якутский ысыах.

Интересно было посмотреть, как изменился он теперь, что осталось от старины и что появилось нового.

Нас пригласили на ысыах, проводимый совхозом имени Эрилика Эристина в Чурапчинском районе. Это было 23 июня 1977 года. Начало в 11 часов.

Не случайно мы попали в этот совхоз, он хотя бы названием своим наиболее близок к литературе, во всяком случае к Союзу якутских писателей. Конечно, если бы был совхоз (или район), мемориально связанный с Алексеем Кулаковским, то я непременно попросился бы туда, но такого места пока что в Якутии не оказалось.

Эрилик Эристин (Семен Степанович Яковлев, 1892 года рождения) считается якутским Николаем Островским. В справке о нем написано: «Вся его жизнь неутомимого труженика является прекрасным примером самоотверженного служения своему народу. Тяжелые раны, полученные им в гражданской войне, оказали свое действие — он потерял зрение, но теперь его боевым оружием стало перо. Совсем уже больной, незадолго до своей смерти и в трудный первый год Великой Отечественной войны, он продиктовал свое самое крупное произведение, первый якутский роман «Молодежь Марыкчана». В этой книге автор развернул широкую картину героической борьбы якутского народа против вековых угнетателей...

...В первые годы Советской власти в Якутии он принимал активное участие в социалистическом стро-

нтельстве. Был чекнстом, членом ревкома, заведующнм районо, председателем райсовета, директором тнпографин н редактором районной газеты».

А вот еще н совхоз его именн, н мы едем туда на летннй якутский праздннк.

В прежнне времена, как мы уже знаем, пронзносил заклннання н кропнл кумысом в костер всегда тот, кто устраивал ысыах. Конечно, трудно было бы предположнть, что днректор совхоза лнбо прнглашенные на торжество представнтелн нз района начнут пронзноснть заклннання н кропнть кумысом в огонь. На это мы не надеялись. Но столб (коновязь) стоял, врытый в землю (правда, без перекладнн), и была прнвязана к коновязн белая, крупная, похожая на нашнх тяжеловозов лошадь. Я все мучнтельно вспоминал, где я вндел очень похожую, н вспомннл, что на картине Васнецова «Богатырн». Вот уж н правда богатырская лошадь. Было в ней что-то эпическое, сказочное, что-то от Сивкн-буркн. Она была оседлана старинным седлом с серебрянымн украшеннямн. Были натыканы н березкн, обозначая празднчную площадку — тюсюлгэ.

Но вот чего, конечно, не бывало раньше, так это трибуны. Да, была устроена высокая трнбуна, н мы — руководнтелн, передовнкн совхоза н гости — презндиум, короче говоря, оказалнсь все на трибуне, а перед намн сиделн якуты, но не кругамн, а рядамн.

Директор совхоза пронзносил речь. Может быть, потому, что присутствовалн тут пнсателн (якутскне и однн вот нз Москвы), оратор делал упор на связь совхоза с Союзом пнсателей Якутнн.

«Пнсателн Якутнн предложилн взять под шефство наше хозяйство, когда оно еще было колхозом. Правленне сельхозартелн н колхознники с радостью принялн это благородное начнннанне. Так в октябре 1969 года был заключен шефскнй договор. Колхоз нменн Эрнлнк Эрнстнна как одно нз передовых хозяйств в 1967 году был награжден юбнлейной Почетной грамотой Презндиума Верховного Совета РСФСР, Совета Мннистров РСФСР н ВЦСПС... Органнзовывалнсь творческне командировки писателей на более длительный срок с целью освещення будней сельскнх труженнков... Из нашего совхоза доярка Дмнтрнева Прасковья Оснповна была делегатом XXII съезда КПСС, молодая доярка Ирнна Софронова делегатом XVI съезда ВЛКСМ, бывшнй директор совхоза кавалер орденов Леннна и Трудового Красного Знамени Филнппов Роман Афанасьевнч — делегатом III Всесоюзного съезда колхознников, доярка-наставннца молодежной фермы «Юбилейная» Кузьмнна Агафья Тарасовна нзбнралась депутатом Верховного Совета Якутской АССР, в настоящее время является членом Якутского ОК КПСС. Она надоила в 1976 году 4260 кг молока от каждой коровы, ее портрет н статья о ее работе были опублнкованы в журнале «Агнтатор» № 13 за 1975 год.

Горячо поддержнвая нннциатнву Союза пнсателей Якутнн н ндя навстречу желанням рабочнх совхоза и сельскнх чнтателей, а также в целях оказания практнческой помощн пнсателям в освещенин нми жизни н будней труженнков села, совхоз поддерживает постоянную связь с Союзом пнсателей н держит его в курсе своей жизни. В совхозе для писателей созданы все условия для того, чтобы их командировки былн максимально плодотворны, дается возможность побывать непосредственно на фермах крупного рогатого скота, табунного коневодства и черно-бурых лисиц, ознакомиться с жизнью и работой совхоза, чтобы писатели имели личные контакты с передовиками производства... ...В январе 1976 года в доме, где в последние годы жизни жил и работал писатель С. С. Яковлев — Эрилик Эристин, создан литературный музей писателя на общественных началах. Более 500 писателей, в том числе Герой Социалистического Труда Константин Симонов, Сергей Михалков, Александр Чаковский, Юстас Палецкис, писатели Сергей Баруздин, Михаил Дудин, Заки Нури, Антонина Коптяева, Галина Серебрякова, Виктор Тельпугов и другие из 112 городов и сел нашей великой страны ценными бандеролями прислали свои драгоценные книги с автографами в адрес библиотеки и литмузея Эрилика Эристина...»

После речей, как и раньше, шли по программе художественная часть и спортивные состязания. Но художественная часть состояла не из выступлений олонхосутов — сказителей древнего богатырского эпоса, а из совхозной самодеятельности. Что касается состязаний, то смешно было бы прыгать на одной ноге и бегать взапуски. Поодаль от трибуны располагался совхозный стадион, и там молодые спортсмены и спортсменки в трусах и майках уже разминались для бега на разные дистанции, для прыжков в длину, в высоту и для игры в волейбол.

Правда, внимание собравшихся как-то не смогло сосредоточиться на состязаниях должным образом. Собравшиеся, после того как кончилась торжественная часть (ах, я забыл сказать, что было еще вручение Почетных грамот за высокие показатели), разбрелись по широкой луговине и образовали импровизированные кружки. К тому же приехало на поляну несколько грузовиков, и каждый из них обернулся торговой точкой. Я заметил, еще когда стоял на трибуне, что слушатели постоянно и беспокойно поглядывают по сторонам (а грузовики уже съезжались в то время), и вот, как только умолк последний оратор, публика, дробясь на группы, повалила к грузовикам. Пиво, лимонад, пряники, колбаса и апельсины были предметом бойкой торговли передвижных ларьков.

Уже смеркалось, когда мы рассаживались по машинам, чтобы покинуть гостеприимное место ысыаха. Грузовики сворачивали свою деятельность, затем что все было распродано, по поляне бродили группками и поодиночке подгулявшие участники празднества, а на стадионе все еще состязались юноши и девушки в спортивной форме.

Так я побывал на земле Алексея Кулаковского, большого поэта, страстного просветителя, ученого, замечательного сына замечательного якутского народа.

СОВХОЗ ИМ. ЛЕНИНА.
ДОМ КУЛЬТУРЫ

Я позвонил Татьяне Ребровой, чтобы справиться, как у нее со здоровьем, пишутся ли стихи, будут ли они публиковаться где-нибудь в ближайшее время? Вместо ответов на все эти вопросы, и даже как бы в нетерпении перебив меня, Татьяна Анатольевна вдруг попросила:

— Владимир Алексеевич, голубчик, у вас машина. Пожалуйста, свозите меня на выставку Константина Васильева.

Так совпало, что в последнее время несколько раз подряд я уже слышал это имя, но оставалось оно для меня только именем, пустым словом, не наполненным хоть бы каким-нибудь содержанием, если не считать невольных ассоциаций с другими Васильевыми, существующими в нашей живописи. Сразу вспомнился тот давний Васильев, Федор Александрович — пейзажист, классик, могучий талант которого не успел развернуться во всю ширь, потому что умер художник в возрасте 23 лет.

Вспомнился и Юрий Васильев, интересный художник с некоторыми авангардистскими наклонностями, возникший на современном живописном горизонте где-то в середине пятидесятых годов. Тогда о нем сразу дружно и громко заговорили (как, скажем, о Евтушенко в поэзии), но потом все постепенно успокоилось и затихло. Когда начались разговоры о новом Васильеве, я даже думал, что не Юрий ли все же вспыхнул заново, и даже переспрашивал — нет ли ошибки, не Юрий ли? Нет, отвечали мне, не Юрий, а Константин. Причем присовокуплялось что-то не очень внятное о феноменальном явлении, о живописном чуде. Я не отношу себя к людям, не верящим в чудеса, особенно в наше время, когда во многом и полагаться-то можно только на чудо, тем не менее эти разговоры почему-то не закреплялись в сознании, и я в пятый, может быть, раз переспрашивал:

— Какой Константин Васильев? Может быть, Юрий Васильев?

— Да нет же, Константин. Феноменальное явление, живописное чудо!

— Ну... Не знаю, не видел.

И вот теперь — внезапная просьба Татьяны Ребровой свозить ее на выставку Константина Васильева. Я ответил, что и сам с большой охотой посмотрю выставку, если известно, куда надо ехать.

— Надо ехать до метро «Каховская», а потом на автобусе, говорят, минут тридцать. Совхоз Ленинский...

— Если «Каховская», да еще полчаса, то, наверное, это по Каширскому шоссе, и тогда это, возможно, Горки Ленинские?

— Возможно, что и Горки. Возможно, около Горок Ленинских есть совхоз, называющийся Ленинским. В Доме культуры этого совхоза открыта выставка Константина Васильева. Ежедневно с четырех до восьми. От метро «Каховская» автобус тридцать минут...

— Автобус ни при чем. Мы же поедем на машине. Ждите меня ровно в пять.

В этот ноябрьский, нахмуренный, лепящий мокрым снегом денек в пять часов стало темнеть. Пока мы, глядя на черно-серый мир в полукружия сквозь беспрерывно работающие «дворники», пробирались через всю Москву, стемнело окончательно, так что, выехав на Каширское, не освещенное хотя бы редкими огоньками шоссе, пришлось включить фары.

Езда в темноте, особенно когда нетвердо знаешь дорогу, кажется протяженнее, дольше. Я уж начал сомневаться, не проскочил ли поворот на Горки Ленинские, и остановился около придорожного магазина расспросить продавщицу. Нет, оказывается, поворот на Горки мы не проскочили, до него очень близко, однако ни о каком Доме культуры и ни о какой выставке в нем девушки-продавщицы не слышали. Я уже понял, что мы ищем выставку где-то не там, но надо было этот вариант, как говорится, пройти до конца.

Поворот на Горки Ленинские совершился. После оживленного, со встречными слепящими фарами шоссе мы оказались в полном мраке и одиночестве. Площадка перед воротами в усадьбу тоже была пуста, а ворота заперты. Мы постояли около этих ворот, вглядываясь в глубину черного мокрого парка, где, как ни было темно, все же прорисовывалось беловатое пятно самого здания, и, поняв окончательно, что никакого совхоза с его Домом культуры и с выставкой картин здесь нет, поехали обратно к Москве.

— Да что! Мало разве в Москве разных выставочных залов, где можно было бы устроить выставку художника? Зачем им понадобился подмосковный совхоз, который и найти-то вот никак не найдешь? Он, этот художник, живет, что ли, в этом совхозе?

— Во-первых, его уже нет в живых, — пояснила мне спутница.

— А что такое?

— Какая-то странная история. Подробнее нам, наверно, расскажут на выставке, если мы ее найдем. А жил он в Казани или под Казанью, что-то в этом роде.

— При чем же тут Ленинский совхоз?

— Этого я не знаю. Знаю только, что ежедневно с четырех до восьми. От метро «Каховская» на автобусе...

— Прямо детектив... И где этот совхоз? Пойду спрошу у милиционера, нет ли тут вблизи дороги какого-нибудь совхоза Ленинского. Вот, кстати, и пост ГАИ.

— Не Ленинский совхоз, — объяснил милиционер, — а совхоз имени Ленина. Это недалеко от окружной дороги. Если ехать от Москвы, то после окружной надо сразу направо. Но вы едете к Москве. Значит, вам придется сначала проехать мимо совхоза, доехать до моста, там развернуться и опять к окружной...

Казалось, что мы едем сквозь темноту и мокрый снег целый вечер, но времени на часах не было еще и половины седьмого, когда мы остановились наконец около плоского двухэтажного серо-стеклянно-бетонного здания, площадь перед которым была освещена.

В вестибюле у гардеробщицы спросили мы, сюда ли попали, здесь ли выставка картин Константииа Васильева?

— Сюда, сюда. На втором этаже.

В выставочном зале, достаточно просторном, чтобы развесить 24 картины, толпилось десятка три посетителей, точно так же прнехавших из Москвы. Должен отметить сразу же, что глаза у меня разбежались. Я устремилея было к одной картине, потом подскочил ко второй, но спутница и инициатор поездкн тотчас ввела наш осмотр в русло:

— Давайте по порядку, по кругу.

Мы медленно обошли зал. Все-таки, наверное, первое импульсивное стремление мое бегать по залу было правнльным. Все равно перед некоторыми картииамн пришлось стоять дольше, а мимо некоторых проскальзывать. Вернее сказать, они проскальзывалн мимо сознания, не врываясь в него, не возбуждая в нем вихря мыслей и чувств.

Да, зал был достаточно велик, чтобы в нем разместились 24 картииы, но он был и достаточно мал, чтобы все в нем было слышио от угла до угла. Люди так возбужденно обсуждали увиденное и разговарнвали, что вскоре без дополнительных расспросов можно было многое узнать об этом художнике.

Константин Васнльев жил в Казанн. Им написано 450 картин. Прн жизни у него была только одна выставка, там где-то, под Казанью (не в подобном лн совхозном Доме культуры?), н в день открытия своей первой выставки художннк погиб. Со свонм другом он ушел с выставки вечером домой. Нашлн же их обоих иа рельсах в стороне, противоположной дому, зарезанных поездом. Как и зачем они оказались там, не выяснено до снх пор. Было ему тогда 40 лет, а прошло с тех пор четыре года. Мать художннка живет по-прежнему в Казани (или под Казанью?), у нее небольшая пенсия, из которой едва ли не половину приходнтся платить за двухкомнатную квартнру, которую ей предоставили. Наследне художника разбросаио и раздергано. У кого-то имеется 30 его картин, у кого-то еще 20, но где, у кого, никто толком не знает. Так что, если бы кто-нибудь и захотел устронть выставку всех или, по крайней мере, большннства картнн Константина Васнльева, сделать это было бы не очень просто. Константнн Васильев не успел стать членом Союза художников, поэтому наследие его бесхозно, и только несколько человек-энтузиастов (тут что-то вроде поклонения и культа), с их инициативой, энтузназмом и — можно сказать — фанатизмом, всячески стараются пропагандировать живопнсь Васильева, спасая ее от полного небрежения и забвения. Эта выставка в подмосковном совхозе — тоже результат их инициативы н энергии. Но хранятся картины Васильева кое-как, без знания дела, перевозятся с места на место (хотя бы вот и на эту выставку) тоже кое-как, в случайном грузовике, без специальной упаковкн, без предосторожностей, холсты портятся и скоро уже потребуют реставрации и спасенья в буквальном смысле этого слова.

Все это мы почерпнули (не в таком последовательном и кратком изложенин, разумеется) из бурных разговоров и обсуждений посетителей выставкн.

Тут кто-то узнал случайно заехавшего литератора, нас окружилн и стали горячо убеждать выступить в печати. Другие горячились: «Ну что вы! Для этого нужна смелость»; третьи возражали вторым: «Почему смелость?» Писала же «Комсомольская правда», и фотографии с картин публиковались в «Литературной России».

Так или иначе, равнодушных и спокойиых в зале не было н быть не могло. Во-первых, равнодушные и спокойные не потащились бы к черту на кулички в ноябрьскую иепогодную тьму, а во-вторых, действительно, сама живопись возбуждала и мысли и чувства.

Последнее дело — пересказывать живопись словами. В лучшем случае можно сказать только об общем впечатленин от нее и о том, что называется литературной стороной живописного пронзведения, то есть о чем оно, что на ием изображено, нарисовано. Но «что» без «как» в живописи не бывает. К тому же пишущий эти строки не обладает профессиональным пониманием живописи (как увидим в конце этой заметки), он всего лишь обычный зритель нз широких масс, «верхогляд» и дилетант. Примитивный критернй: хотелось нли не хотелось бы повесить картину у себя дома, чтобы постоянно на нее смотреть, он предпочитает другим критериям.

Ну вот, «Плач Ярославны». Не знаю почему, но хочется на нее смотреть, более того — смотреть и смотреть. Или вот — «Ожидание». Заледеневшее окно (смотрим на него с улицы) с проталиной в середине. Проталина эта может быть от избяного тепла, от печки, протопленной недавно березовыми дровами, а может быть, от горячего дыхания. Ведь за окном в проталине в обрамлении оконного льда прекрасное женское лицо со свечой. Ах, вот. Может быть, стекло обтаяло в середине также и от свечи. А женщина, светловолосая, синеглазая, с мольбой в глазах и с шепотом на устах, полна ожидания и иадежды.

Нетрудно было заметить, что на всех картинах Васильева, где нужна была ему прекрасная женщина, в основе изображения — одна и та же модель. Даже мелькнула у меия кощунственная мысль: вот, мол, ранняя нелепая смерть, трагическая судьба, ио если такая женщина наполнила его жизнь, пусть и ненадолго... Однако не успел я об этом подумать, как в зале в бурных разговорах промелькнуло словечко «сестра» и что тоже умерла очень раио. Господи, такую красоту скосила коса![1]

---

[1] Но потом, когда удалось увидеть другие картины Васильева, оказалось все же, что не сестра. Есть у него портрет Лены Асеновой. Нетрудно увидеть, что она и служила художнику моделью для многнх картин. А портрет сестры тоже существует. Молодая девушка изображена с собакой. Но на этой выставке в подмосковном совхозе ни того, ни другого портрета не было.

Достоевский перед свечой. Великий писатель сидит за столом в своей «достоевской», угрюмой, провидческой сосредоточенности, а перед ним на столе — свеча. Все это крупным планом, и никак невозможно отойти от картины.

Сюжет «Под чужим окном». Снова красавица (та же самая красавица), но на этот раз с коромыслом на плече, а ведер не видно, настолько взят крупный план: лицо, голова в цветастом платке и расписное коромысло. Рядом с ее лицом лицо русобородого и синеглазого доброго молодца. Он ее целует в щеку, около самых губ, а лица их на фоне заледенелого окна, а в окне тоже проталинка, а в проталинке подсматривающий глаз. Злой глаз. Муж ли смотрит в проталинку, строгий ли отец, злословная ли соседка — не знаем. Но чисты и прекрасны эти русские лица на морозе, чист и прекрасен поцелуй двух молодых красивых людей. И вообще, если искать главное слово ко всей живописи Константина Васильева, пожалуй, таким словом могла быть «чистота».

Есть у него ряд или круг картин (не люблю словечка «цикл») о войне. Слева, крупно, — полуразрушенная церковь с обнажившейся внутри росписью, а правее церкви, на дороге, — железная колонна солдат, входящих в чужую землю, — «Нашествие».

«Воспоминание о Родине». Мы смотрим на колонну солдат со спины, а солдаты все в касках. Строй касок. Но один солдат повернулся и показал нам свой профиль, свое печальное лицо. Один из всех. Одно лицо среди касок. «Воспоминание о Родине».

«Портрет маршала Жукова». Описать трудно.

И есть еще ряд, я бы назвал — пантеистических картин, то есть картин, воспевающих природу, но природу языческую, древнеславянскую, когда жило в душах людей поклонение солнцу и грому, дождю и ветру, лесам и водам...

Былинный цикл (все же не обошлось без проклятого словечка), о котором тут в зале много говорилось, совсем не был представлен на выставке. Говорилось же, что этот былинный цикл — чуть ли не главное в художественном наследии Константина Васильева. Один молодой человек с фотоаппаратом на груди, захлебываясь от восторга, пересказал содержание большого полотна с Ильей Муромцем. Будто бы древнерусский богатырь на коне, с луком средн холмов бьет стрелами направо и налево по маковкам, луковкам и крестам белокаменных церквей, и уж всюду валяются на земле поверженные луковки, маковки и кресты.

Да, да, есть такое веяние, течение, направление мысли, такая, скажем, идея, что молодому, веселому, душевно здоровому народу с его языческими богами, с его поклонением природе, с его Ярилиными играми на Красных горках, масленицами и купалами, домовыми и лесовыми, русалками и приворотными зельями, — что этому молодому и веселому народу христианская религия, зародившаяся на древнем востоке, была навязана искусственно. Что она, эта религия, с самого начала была чужда детски простодушным племенам, что, зародившись среди древнейших восточных племен и народов, эта религия восприняла от них историческую усталость и что эта усталость легла тяжелым крестом на молодые плечи всех этих древлян, полян, вятичей, кривичей и так далее. Что вместо ярких славянских имен, разных там Любав, Горислав, Ратьмиров, Русланов, Людмил, Светлан, Цветан, Веснян, Лелей, Купавен, Яроглавен, восточная христианская религия принесла и внедрила чужеземные имена, а яркие привольные поляны и берега рек, где происходили языческие празднества, заменила на храмы, полуосвещенные лампадами и свечами и душные от курений ладана.

Здесь не место эту точку зрения некоторых людей развивать во всю ширь, соглашаться с ней или опровергать ее, гадать, как строилась бы государственность России без христианства, как развивалась бы культура России и чего она достигла бы, говорить о том, что древние представления славян о природе, о жизни вовсе не были погублены, но все время органично участвовали в культурном процессе, что привнесенную далекую восточную религию наш народ, в конце концов, ассимилировал, «обруснл» и «одомашнил», создав на ее основе свою ярчайшую архитектуру, свою ярчайшую живопись, что до самых позднейших времен в искусстве существовал своеобразный синтез древнеславянских и христианских представлений. Возьмем хотя бы Васнецова, Врубеля, Нестерова, Гоголя, Рериха, Достоевского, Мусоргского, Островского, Чайковского, Лескова, А. К. Толстого, Тютчева, Блока, Есенина, да и Пушкина с Лермонтовым, в конце концов.

Здесь — повторим — не место углубляться во все это, достаточно было сказать, что такая точка зрения существует, и вот, значит, художник Константин Васильев был приверженцем и выразителем этого течения, которое я назвал бы младославянством. Младославяне существуют и в живописи, и в поэзии (скажем, Игорь Кобзев), и, наверное, в публицистике. Вернее и осторожнее сказать — элементы младославянства. А вообще-то жаль, что нельзя было увидеть на выставке былинный цикл Константина Васильева, и неизвестно, где, как и когда его удастся увидеть.

Воздействие живописи Васильева на людей поистине удивительно, книга отзывов (она хранится в библиотеке Дома культуры совхоза им. Ленина) полна восторженных, восклицательных записей. Рассказывают, что один рабочий совхоза забрел на выставку с похмелья, небритый, помятый, в стеганке, увидел, был потрясен, поспешно ушел и явился через два часа побритый и в галстуке. А потом приходил еще и еще, приводя каждый раз кого-нибудь из своих дружков. Таково воздействие на душу человека красоты и, как мы уж определили главное качество этой живописи, — чистоты.

Когда мы вышли на улицу, ноябрьская темень была еще чернее, а мокрый снег гуще. При выезде из совхоза на шоссе дорожный знак предписывал поворот направо, в то время как Москва была слева. Может быть, я по вечернему делу и ненастью и нарушил бы тут правила дорожного движения и сразу повернул бы налево, но между двумя полосами дороги был газон, который никак нельзя было переехать,

и пришлось подчиниться. Надо было найти место разворота, а его все не было и не было. Мы доехали почти до самого Домодедова и только там наконец развернулись. Еще сорок километров ночной езды до Москвы.

Когда теперь я вспоминаю эту длинную ночную езду с нашими первоначальными поисками совхоза, с заездом в Горки, а теперь вот еще и в Домодедово, ослепительно яркая вспышка живописи, оазис выставки, представляется мне каким-то чудом, кажется чем-то либо примерещившимся, либо присннвшимся во сне. Когда же некоторое время спустя я приехал туда опять, чтобы еще раз и подольше все рассмотреть, около Дома культуры вилась и загибалась очередь человек в пятьсот.

На этом, вообще-то говоря, можно было бы и закончить эту «картинку с выставки», но через несколько дней я оказался в мастерской художников Тихомировых Ольги и Леонида, давних моих приятелей, и разговор, естественно, коснулся Константина Васильева. Надо сказать, что в мастерской в тот час были еще и другие художники, профессионалы, члены МОСХа, участники многих выставок, одним словом, хорошие, нормальные, современные наши художники, и тут я был вынужден удивиться.

— Константин Васильев?! — запротестовали художники. — Но это же непрофессионально. У живописи есть свои законы, свои правила. А это безграмотно с точки зрения живописи. Он любитель, дилетант, и все картины его — дилетантская мазня. Там же ни одно живописное пятно не соответствует другому живописному пятну!

— Но позвольте, если эта живопись вовсе даже и не искусство, то чем же и почему она воздействует на людей? Я понимаю, если бы тут был элемент скандала, дешевой сенсации, политиканства, какой-нибудь обличительный момент, злободневность, сатира, фельетон, на которые падок обыватель, или секс, порнография, или какие-нибудь абстракционистские завихрения, и отсюда голое любопытство у зрителей. Но ведь ничего этого нет. Портрет Достоевского со свечой, женское лицо в морозном окне, Ярославна, поцелуй под чужими окнами, мотивы войны...

— Может быть, там есть поэзия, свои мысли, символы, образы, свой взгляд на мир — мы не спорим, — но там нет профессиональной живописи.

— Да не могут мысли и символы воздействовать на людей сами по себе в голом виде. Это были бы только лозунги, отвлеченные знаки. И поэзия не может существовать в невоплощенном виде. И напротив, если картина сверхграмотна и профессиональна, если в ней каждое живописное пятно, как вы говорите, соотносится с другим живописным пятном, но нет в ней ни поэзии, ни мысли, ни символа, ни своего взгляда на мир, если картина не трогает ни ума, ни сердца, скучна, уныла или просто мертва, духовно мертва (вы меня понимаете?), то зачем мне это грамотное соотношение ее частей. Тут главное, видимо, именно в одухотворенности картин Константина Васильева. Именно одухотворенность почувствовали люди и повалили на нее как на свет, в ноябрьскую мокрую темень в нелепый подмосковный совхоз, в его Дом культуры.

А если так, то что есть красота,
И почему ее обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?

МОСКВА. КОМИССИОННЫЙ МАГАЗИН

Люблю заходить в антикварные лавчонки. У нас, конечно, лавчонок нет и быть не может, у нас только магазины, и называются они в этом случае комиссионными. Но во всех других городах земного шара существуют антикварные лавчонки, причем самого разного пошиба. Написано коротенькое словечко «антик», и означает это, что тут торгуют старинными или, по крайней мере, старыми вещами.

Нет слов, интересно зайти или хотя бы посмотреть через витринное стекло на «антик» высокого класса. Эти магазины обставлены старинной мебелью (разные там «Людовики» да «Виктории»), как если бы то была уже квартира, жилой интерьер, и вот они, необходимые предметы: кровать, комод, стол, кресла, стулья, люстра, образцы другой старинной мебели. Все отреставрировано, отполировано, сверкает, сияет. Бери и сразу же ставь у себя дома.

Однако взять и поставить не так-то просто. Во-первых, надо иметь соответствующий дом, во-вторых, «антик» кусается, «антик» доступен только очень богатым людям.

Можно зайти и посмотреть, походить среди старинных предметов, за это денег не спросят, но заходить без дела в тихий пустынный магазин (звякнет звоночком входная дверь, выйдет откуда-то из глубины хозяйка с любезным видом) считается неэтичным. Да и самому станет неловко, когда один на один с хозяйкой и она спрашивает, что посетителю угодно, а ему ничего не угодно, кроме как поглазеть.

Нет, я люблю именно лавчонки, похожие на развалы старых и старинных вещей, где можно их разглядывать, брать в руки, где можно встретить бог знает что — от серебряного кубка до гранатовых бус, от маленькой иконки до трости с костяным набалдашником, от настольного колокольчика до веера из страусовых перьев, от кораллового браслета до разрезательного ножа с малахитовой рукояткой, от русской золотой монеты до янтарных четок, от массивной серебряной цепи (нагрудное украшение) до черепахового гребня, от камеи до сердоликового перстня с изображением старинного герба, от ...сотни и сотни разнообразных предметов, один занимательнее другого, и за каждым стоит мало того что время — своя история, своя судьба.

Взять хотя бы вот эти два царских русских золотых пятирублевика у антиквара в городе Регенсбурге, в Баварии. Кто-то увез же их с собой из России в эмиграцию и, может быть, не сразу в Германию, а, скажем, в Париж, а если и в Германию, то не сразу же в Регенсбург. Была обширная берлинская эмиграция. Берёг их как реликвии, потом переделал в

серьги. Теперь каждая монета подвешена на довольно длиных золотых цепочках, а там уж и замочки, чтобы продевать в уши. Наверное, нелегко было с ними расставаться хозяйке, но, как видим, расстаться пришлось (после каких мытарств?), и вот они лежат за стеклом витриины среди миожества безделушек у аитиквара в городе Регенсбурге, и случайно, на один день заехавший в этот город москвич просит антиквара достать их с витрины, чтобы подержать в руках...

Антиквар, поняв, что зашедшего человека интересуют русскне вещи, держит уже на ладоии миниатюрный серебряный складенек. Если сложить все три створки, получится меньше чем со спичечный коробок. Снаружи серебряный, а внутри писаный: Сергий Радонежский в цеитре, Владимирская Божья Матерь и Троица на створках. Тоже ведь не так просто оказался он в такой дали от Троице-Сергиевой лавры (теперешнего Загорска) и не с первым с иим из всех прнвезенных вещей расстался хозяин, а полагаю, что в последиюю очередь.

— Сколько стоит?

— Две тысячи двести.

Денег таких у зашедшего москвнча иет, но каково отдавать складеиек опять в руки антиквара, каково уходить от него, и уходить навсегда? Вечио так в этнх антикварных магазинах: и радость иаходки и боль потери.

Как море вымывает иногда из своих глубин разные диковииные предметы (с затоиувшнх кораблей, а то и с легеидарной Атлантиды), так и время вымывает из глубины затонувшую старину, и прилавок антиквариого магазниа есть та кромка морского берега, где оказываются вымытые, выброшеиные волной предметы. Галька, галька — и вдруг золотой дублон. Ну, а уж кусочек янтаря, пемзы, обломок коралла, агат или сердолик — во всяком случае.

У нас, на прилавки наших комиссиоиных магазинов, время вымывает старину как-то послойно. Мы не берем периода так называемых «торгсиков» (торговля с иностранцами!), когда сннмался верхнни слой.

Нет, мы берем уже более поздние времена, тем более что «торгсинов» этнх сами не видели, ие застали.

Но видели однажды и хорошо помиим слой старой, старинной мебели.

В середине пятидесятых годов — в иачале шестидесятых в Москве бурно закипело жилищиое строительство. Люди, теснившиеся в коммунальиых квартирах в старых домах с толстыми стенами и высокими потолками, переселялнсь из центральной части Москвы, из пределов Садового кольца на окраины, в новые, на скорую руку слепленные четырех- и пятиэтажные коробки, в квартиры так называемые малогабаритные, но, правда, с необходимыми, элементарными удобствами. Старая мебель из старых московских домов никак не подходила к новым квартирам, не могла там уставиться. Да и не хотели переселяющиеся тащить в новое жилье старую, как они называли, рухлядь. Тут вошла в моду современная фанерная мебель на тонких ножках-хворостинках, а громоздкие н тяжелые комоды, трельяжи, буфеты, книжиые шкафы, секретеры, зеркала в рамах, письмениые столы, кресла, стулья, поставцы, диваиы, все эти псише и були, ампиры и жакобы, «павлы» и «николаи», черный резной дуб и красное дерево (пламя), карельская береза и тополь, все этн кровати-ладьи, целые или полуразрозненные гостиные, кабниеты, спальни и столовые, — все это потемневшее от времени, подзакоптелое от керосиннок н примусов двадцатых и тридцатых годов, подызломаиное, подызодраииое, потерявшее свой первоиачальный вид, все это, если ие выбрасывалось просто на свалку во дворе, не выставлялось иа лестничные площадки, то отвозилось в мебельные комиссиоииые магазины, где громоздилось так, что ие протиснуться: ходи (протискивайся), выбирай и увози за бесценок.

Сказать «за бесценок» — это еще ничего не сказать. Надо бы сказать — задаром, в виде неожиданной находки, подарка, маииы небесной. А мы, дураки, ходили около этой старины н хихикали: ты глядн, ты глядн, горка-то, медяшками украшенная, сто рублей! Секретер-то этот, инкрустированный деревом, пастушками и пастушкáми, цветами и бабочками, зáмком на задием плане — двести пятьдесят! С ума сошли люди... Ну и что же, что крепостной работы. У него вот крышка отваливается, едва держится на одиой петле... Неужели найдутся дураки и купят? А кресла-то, кресла-то с полукруглыми спинками, по сорок рублей за штуку! Рехнулись люди. Ну и что же, что восемиадцатый век, Елизавета Петровна, ну и что же, что Державин мог сидеть? Все сидеиья вон как засалены да изодраны, и не стыдио за такое барахло по сорок рублей за штуку драть? А комодик-то этот пузатенький, а шкафик-то этот, «монашкой» называемый? А это еще что? Буль какой-то, перламутром весь изукрашенный, — трнста рублей! А часы-то бронзовые, малахитом отделанные, — семьсот!!! Да что они, ошалели?

И ведь нельзя сказать, что мгновенно вскипела и опала эта волна. Нет, держалась несколько лет, было время оглядеться и одуматься. Но из миллионов москвичей, снующих по улицам и гоняющихся за иемецкими стенками под изванием «Хильда», только единицы заходили в комиссионные мебельные магазииы, а из зашедших только единицы поиимали настоящую цеиу вещам.

И вот схлынула волна, откатнлась, опала, н сразу, как будто по задумаииой схеме, в двадцать, н в тридцать раз подскочили цены, а то и в сто раз. Не исключено, что секретер тот, крепостной работы, с отваливающейся крышкой, с пастушками и пастушкáми, который валялся тогда в магазине за двести пятьдесят рублей, стоит теперь десятки тысяч. Вернее сказать, стоил бы, если бы вдруг опять появился в продаже. Но он не появится, уверяю вас. Он где-нибудь прочно стоит, отреставрированый, сияющий, н хозяева его со смехом рассказывают потрясенным гостям, что куплено в Москве за двести пятьдесят рублей. То есть подобрано мимоходом, в то время как люди перешагивали, обходили стороной и даже не оглядывались.

А то еще была волна серебра. На улице Горького в комиссионном магазине в начале и в середине шестидесятых годов расставлены на полках, разложены под стеклом табакерки, тяжелые портсигары, бокалы, чарки, ковши, кружки, дамские сумочки, цепочки, ложки, вилки, ножи, подносы, разные подставки под вазы, шкатулки, альбомы в серебряных крышках, набалдашники для тростей, чернильные приборы, самовары... Сейчас вспоминаешь, и невозможно понять, то ли приснилось это все, то ли было на самом деле, чтобы переступить порог — и россыпи серебра... И ведь на многих изделиях стояло (помнится, что стояло) клеймо «Фаберже», уж не говоря о том, что на любом предмете, когда посмотришь в лупу, проступало из размывчатого увеличения четкое, ясное число «84», русская, самая ценимая в мире проба.

Тогда же волна времени размыла слой гранатовых украшений: браслетов, брошей, колье, колец, бус. Носимые некогда на вечерних платьях, на белых шеях, на красивых руках, мерцающие глубоким темно-кровавым огнем, все эти украшения возникали на прилавке магазина и исчезали, возникали и исчезали, но возникали раз от разу (или, скажем, год от году) все реже, жиже, скуднее, пока не перестали возникать и тоже, вроде серебра, как будто приснились.

Ну и думалось, что вымыто теперь все, остались пластмассовая, стеклянная, латунная бижутерия, граненые стаканы, репродукции в бронзоватых багетных рамках. Но тут вода времени домылась, добралась до двух таких уж глубинных слоев, о которых как-то даже и не предполагалось. Ниже их, действительно, уж наверное нечему оказаться, кроме песка и пустой породы.

Еще и вот почему оказалось залегание этих слоев более глубоким и крепким. Конечно, гранатовые браслеты и серебряные кубки, табакерки и портсигары тоже несли на себе черты национального и народного (особенно, если устюжская чернь по серебру), конечно, существуют даже такие понятия, как русское серебро, русские гранаты, русская бирюза, русский малахит, русская эмаль, русский фарфор, русское червонное золото[1], тем не менее не можем же мы назвать гранатовый браслет или серебряный кубок русским национальным явлением.

Оказывается, национальное лежит крепче, прочнее и выветривается или вымывается в последнюю очередь. И вот пришло время, и в комиссионных магазинах стали появляться, а потом обильно выплеснулись... Ах, нет! Сделаем маленький лирический заход.

«Знаете ли вы украинскую ночь? Нет, вы не знаете украинской ночи!» Ну и так далее про Днепр при тихой погоде, мерцающий под луной, про южные звезды, про облитые лунным светом белые мазанки, плетни и вишневые сады. Читайте картины украинской природы у Гоголя, у Шевченко, у Котляревского. Читайте про криницы, про пестрые, шумные ярмарки, про рождественские колядки, про медленные чумацкие обозы, мельничные омуты и клады. Все, все было бы пустовато, недоодухотворено без прекрасных украинок, без всех этих Оксан, Наталок Полтавок, Марий, Галин, Олесей и Ганн. Где сотник, там и сотникова дочка; где злая мачеха, там и красавица падчерица; где парубок, там и невеста. Что стоила бы вся красота Украины без ее главной красоты? Кто пел бы неповторимые украинские песни под тем тихим и полным месяцем, в окружении всей волшебной, чарующей украинской ночи? «Знаете ли вы украинскую ночь?» Так вот, было время, когда все молодые украинки, все чернооки и чернобровы дивчины и панночки, с ресницами, от которых, по словам Гоголя, тень на полщеки, ходили в ярких национальных одеждах. Красные сапожки, аккуратные юбки до колен, вышитые яркие передники, вышитые кофточки, разноцветные ленты в волосах, а на шее... в том-то и дело, что на шее — и это было обязательной принадлежностью девичьей праздничной одежды — бусы. И не просто бусы, а непременно розовые и красные кораллы. Да не в одну нитку, а во много рядов, целые связки коралловых бус. Количество ниток на шее красавицы, надо полагать, зависело от достатка ее родителей, равно как и размер самих бусинок. Были они то круглые, как рябина, то лепешечками, то трубочками, то палочками, вроде как сусечками. Когда только еще начали в промываемой временем породе появляться первые, так сказать, экземпляры, помню, держал в руках бусы из ярко-красных кораллов, а размер каждой бусины был с те фишки, которые передвигают на счетах. Жуть! И ведь надо вообразить, что сколько было на Украине девушек, столько было и бус.

Уже по первым обнажившимся экземплярам можно было догадаться, что где-то залегает и весь пласт. В самом деле, куда же подевались бы кораллы, если не в сундуки? Но настало время, и подмыла вода...

Такие бусы я встречал только в часовенках (редчайших, уцелевших) в западных областях Украины, скажем, около Самбора. Часовенки эти называют там капличками. Бусы же приносят вместе с вышитыми полотенцами, как бы в подарок иконе, в виде благодарности за помощь, за излечение, допустим, или обращаясь с просьбой об исцелении. Лес, овраг, родничок, зеленая трава, часовенка. Зайдешь в нее — иконы, свечи, вышитые полотенца, кораллы — несколько ниток.

И вдруг на прилавки наших комиссионных магазинов, будь то в Киеве или Львове, Ленинграде или Москве, выплеснуло, откуда ни возьмись, снизки и связки, пучки, груды, килограммы коралловых украинских бус.

Я не знаю, сколько догадливые скупщики (а должны же быть таковые, не каждая же хозяйка бус едет в Киев и в Москву сдавать свои украшения) платят за кораллы на месте, где-нибудь в глубине Полтавщины или Галиции, но в больших городах спохвати-

[1] Характерно при этом, что словечко «русское» во всех этих случаях, как и во многих других (русская икра, русская водка, русские меха, русская икона), говорит об особенном качестве предмета, об особенной его ценности и как бы гарантирует качество и ценность. В то время как стоит сказать «американское золото» или даже «американский бриллиант», как получаем представление об упрощенности предмета, о его как бы «псевдо».

лись. Сначала в комиссионных магазинах выставлялись такие бусы за гроши, ну, допустим, по сороковке за связку. Потом кто-то правильно рассудил, что никто ведь не определял и не устанавливал реальной стоимости этих старинных кораллов, да и откуда ее возьмешь, реальную стоимость? Где шкала, от какого нуля вести отсчет? Вместо сорока стали писать четыреста, и ничего как будто не изменилось. Подходит горожанка, обращается к продавщице:

— Подберите мне, пожалуйста, нитку рублей на двести...

А что же будут носить теперь молодые украинки, чернооки и чернобровы, на своих белоснежных или смуглых девичьих шеях?

А то еще обнаружилось залегание вот какого слоя.

Впервые с предметом из этого слоя я столкнулся лет десять тому назад в Кисловодске, на базаре. Впрочем, это не был в полном смысле слова кисловодский рынок, который похож на все остальные городские рынки. Но сказали нам, что километрах в двадцати от Кисловодска, в карачаевском ауле, собирается по воскресеньям еще один базар, более своеобразный, с местным колоритом, с домашними сырами, с овчинами, с изделиями из овечьей и козьей шерсти. Можно купить даже живую овцу и даже живого ослика. Ну и прочая всякая всячина. Ехать туда можно на автобусе, а еще лучше взять такси.

Действительно, так все и оказалось, как нам рассказали. Местные жители (в основном карачаевцы) толклись и толпились на отведенной для базара площадке. Но ни съедобная экзотика, ни яркие женские тряпки не привлекали кисловодцев (а в сущности москвичей, отдыхающих в кисловодских санаториях), наибольшим же успехом пользовалась домашняя вязка: свитера, шапки, шали, носки, варежки. Все это грубоватое, но добротное, теплое и главное — без примеси какой-либо синтетики.

Но что человеку, интересующемуся стариной, вязаные шерстяные изделия и вообще тряпки? Он глядит, не высунется ли на экзотическом базаре, не выглянет ли где-нибудь краешком настоящая старина, не блеснет ли в песке и гальке острым лучиком? Скажем, могли бы на таком базаре оказаться мусульманские янтарные четки. Между прочим, могли бы они здесь оказаться из турецкого красного или черного янтаря. Или женская побрякушка: браслет, серьги, нагрудное украшение. Очень любили серебро горцы Северного Кавказа. Кроме того — пороховница, чеканка, украшавшая некогда седло (или целое седло с украшениями), газыри, серебряные ножны от кинжала, и чтобы «из корана стих священный писан золотом на них». Ну, пусть не золотом, а чернью. Согласны на чернь.

Многие предметы горского обихода я перебрал в уме, бродя по базару, но то, что я увидел, мне вовсе не приходило в голову. Вдруг я вижу у старой горянки в руках серебряный женский пояс. Он составлен из тяжелых серебряных, как бы спичечных коробков, притом каждая такая бляха украшена чеканкой и легкой позолотой. Я взял пояс в руки и обомлел: килограмма полтора чеканного серебра, как только носили такие пояса на своих осиных талиях черкешенки и лезгинки, чеченки и кабардинки, карачаевки и аварки! К этому поясу было тут еще и своеобразное нагрудное украшение: поперечные металлические чеканные пластины, нашитые — ну как бы объяснить? — на манишку, что ли, из темно-малинового бархата. Еще полкило металла.

У меня и денег-то с собой не было, чтобы купить, но поскольку я приехал на базар не один, то кое-как собрали, сколотили (не оставлять же на базаре такую вещь) деньги, может, когда-нибудь еще заработаешь, а такое дано увидеть однажды в жизни, и стал я обладателем ненужного мне в общем-то, но уникального, этнографического, художественного, драгоценного предмета.

Это было давным-давно. Я уж и забыл про этот пояс. Иногда покажешь кому-нибудь, похвастаешься, повертишь в руках, подивишься. Через один этот предмет, как через волшебный кристалл, забрезжит иное время, иной быт, иной уклад жизни, иной Кавказ. Эти девичьи талии, перетянутые серебром, эти танцы черкешенок и лезгинок, стон зурны и гортанные выкрики, эти горные тропинки к воде, крыши сакль с сидящими на них горцами, эти бурки и скакуны, эти кувшины с водой на плече, быстрые взгляды из-под платка, этот дух вольности и железные каноны обычаев...

Так тешил я себя мыслью, что обладаю редкостным произведением, так сказать, горского, восточного прикладного искусства, и даже думалось иногда — хорошо бы при случае, если окажусь опять на Кавказе, найти бы еще один такой пояс или что-нибудь похожее на него. Но однажды, проходя мимо комиссионного магазина, и скорее по привычке, по старой памяти, нежели по живому интересу, переступив порог и подойдя к прилавку, я ужаснулся: под стеклом лежало десятка полтора серебряных горских поясов! Не совсем таких, как мой, разных, разнообразных, который поуже, который пошире, который более разукрашен чеканкой, который менее, но все-таки вот они — пояса! И не надо ехать в аул на воскресный базар. Ну, правда, цены... цены такие, что не захочешь, пожалуй, никакого пояса, и если бы тогда на базаре такая же цена, мне и в голову бы не пришло, да и где бы я взял такие деньжищи...

Но дело не в этом, а в том, что домылась вода времени до самых уж крепких и глубоких слоев. Что на очереди? И осталось ли там, в народной глубине, хоть что-нибудь?

ДОМ ТВОРЧЕСТВА. ПАРКОВАЯ АЛЛЕЯ

Сегодня выдалось превосходное утро, а за ним и день наступил — не хуже.

С вечера стоял морозный туманец, и все деревья за ночь густо одело инеем. Завороженное, волшебное царство.

В первые утренние, досолнечные еще часы иней держался крепко. Разве что стайка снегирей (красно-

грудых на белых сахарных ветках) стряхнет немного инея, и крупные, но очень легкие, невесомые почти, кристаллы зазыблются в воздухе, потекут вниз, переливаясь, играя блестками, достигая земли. Но позже, когда солнце поднялось выше и стало немножечко, по-февральски пригревать, иней начал сам по себе осыпаться, и вскоре весь чистый, прозрачный, подзолоченный солнцем и подголубленный небесами воздух наполнился мерцающими, почти невесомыми, но все же опускающимися на землю кристаллами.

Конечно, дом, где мы жили, назывался Домом творчества, и полагалось бы с утра, со свежими силами, сидеть за столом, но не грешно ли, право, было бы пропустить и просидеть в помещении такое утро. Радостями, которые преподносит жизнь, следует дорожить. Вот мы и пошли втроем по расчищенным дорожкам, глубоко дыша, восхищенно созерцая и потихонечку разговаривая. Тут был один поэт, один газетно-журнальный работник и один поэт-прозаик, то есть ваш покорный слуга. По полным именам, я думаю, представлять собеседников не требуется, полные имена не имеют тут никакого значения (да и надо бы в этом случае спрашивать у собеседников разрешения на огласку), скажу лишь, поэта звали Володей, а газетно-журнального работника Николаем.

Разговор произошел у нас интересный, и поэтому я осмеливаюсь воспроизвести его в общих чертах на этих страницах.

Говорили мы о «болевых точках». Бесспорно, они есть в душе у каждого человека, не бывает, я убежден, вполне бесчувственных людей или таких, у которых было бы позади все так гладко, так правильно и безошибочно, чтобы уж не о чем было и пожалеть, чтобы при воспоминании не отзывалось болью никогда и ничего.

Наверное, при тогдашнем разговоре мы все же не трогали и не выставляли напоказ главных ошибок и главных болей. Ведь устный разговор, а тем более втроем, равно как и бумага, на которой пишу, терпят лишь определенную степень откровенности. Мало ли у кого что есть в личной жизни, в интимной жизни, в сфере общественного самосознания? Кто где струсил, кто где сподличал, кто где предал, кто что помыслил? У каждого что-нибудь да есть.

Как я теперь понимаю, наш разговор не касался тогда тех уж самых глубоких глубин, но все же нельзя сказать, что он проскользнул по самой поверхности. Каждый из нас поведал о такой «болевой точке», которая хотя и не смертельна, но все время дает о себе знать. Конечно, не стреляются, в конце концов, из-за таких вещей (а есть ведь вещи, из-за которых, в конце концов, стреляются), но если ночью проснешься повернуться на другой бок, но вспомнишь вдруг этот проклятый эпизод, то словно ошпарит кипятком и сна как не бывало. Лежи и мучайся: так тебе, дураку, и надо, и хорошо, если просто дураку, а то и — подонку.

Нет, нет, не выворачивали мы друг перед другом главных глубин, но и то, в чем признались, было занимательно, а главное — разнообразно.

Итак, мы условились, что каждый из нас, как в какой-нибудь старой доброй книжке, расскажет свой случай, про свою «болевую точку».

Первым начал поэт Володя С.:

— До сих пор забыть не могу. Особенно теперь, когда постепенно проснулся и окреп вкус к хорошей книге. И условия появились. Живу я теперь, как вы знаете, в новом писательском доме, в просторной квартире. Есть где разместить библиотеку. Не то что по первым послестуденческим временам, когда книги приходилось держать под диваном, на шкафу и на подоконнике... Отвлекусь и похвастаюсь. Недавно через одного бойкого человека достал «Домострой», изданный при Елизавете Петровне. В отличном состоянии... Ну, а тогда я жил еще в родном городке К. Небольшой, но старинный, как вы, наверное, знаете, русский городок.

Литературный институт я уже окончил, стихи то там, то сям публиковались, и, конечно, в таком городке, как К., меня, единственного стихотворца, все знали. Во всяком случае, хорошо знали в городской библиотеке. Можно сказать, что с главной нашей библиотекаршей Валентиной Филипповной мы были друзьями. Она даже у нас в гостях бывала, если, скажем, день рождения у моей жены или праздник какой-нибудь.

И вот однажды Валентина Филипповна присылает мне записочку (телефона у меня тогда, естественно, не было) и просит прийти в библиотеку. Я пошел. Мы с женой в это утро повздорили в нашей житейской коммунальной тесноте, и настроение у меня было паршивое. Словно глаза бы закрыл и убежал бы куда-нибудь подальше. И в самом деле, когда тесно, да еще ребенок, и невозможно уединиться, чтобы писать, да еще размолвка... Одним словом, нехорошее было утро.

Пришел я в библиотеку, а Валентина Филипповна меня с ходу и ошарашила.

Дело в том, что у них в подвалах бывшего купеческого дома, в котором размещалась теперь городская библиотека, сложенными в штабеля лежали старые книги. Откуда взялись? Очень просто. Когда конфисковались дворянские усадьбы в уезде и такие вот купеческие дома, то, естественно, в каждой усадьбе и в каждом доме находили библиотеку. Там и картины были, и старинная мебель, и иконы, и серебро, это все правильно. Все это шло по разным путям, я не знаю, право, по каким, ну, а книги свозили в одно место, в подвал бывшего купеческого дома, в котором тогда уже, с самого начала решили устроить городскую народную библиотеку для самых широких масс. Какая-то часть из свезенных и сваленных в купеческом доме книг была разобрана, систематизирована и составила основу библиотеки, а бо́льшая часть так с тех пор и лежала в подвале. Они занимали даже и проходы кое-где, и служебные комнаты. Ужасно мешали.

Валентина Филипповна много раз обращалась к своему городскому начальству: что делать с этими книгами? Она надеялась, что под эти книги дадут городской библиотеке новое просторное помещение и

даже построят специальное здание из стекла и бетона, потому и напоминала как можно чаще про книжный подвал. Надоела, должно быть. И вот наконец получила распоряжение: все старые книги, заполняющие подвал, проходы и служебные комнаты, сдать в макулатуру.

Решение все же оказалось неожиданным для Валентины Филипповны, она ведь была хорошим библиотекарем и любила книги. Тогда-то она и послала за мной, единственным в городке литератором-профессионалом, с московским литературным образованием. Она объяснила мне, в чем дело, и предложила подогнать грузовик и все, что захочу и выберу, увезти к себе. Какая разница, сколько будет сдано макулатуры: две тонны, тонна с четвертью или семьсот килограммов?

А ведь там были первоиздания Радищева и Державина, Баратынского и Батюшкова, там были на французском языке первоиздания Бальзака и Дюма, Мериме и Монтеня, там были Библии с иллюстрациями Доре...

— Так у тебя же теперь, наверное, одна из лучших библиотек в Москве! Ты же — миллионер!

— Исстари ведется — дуракам клад дается.

— Ты что же, эти книги тогда не взял?

— В том-то и дело, что не взял.

— Но почему?!

— Да говорю... вот... с женой поругались... теснота... настроение паршивое... а тут надо грузовик нанимать, возиться. Да и привез бы их домой, целый-то грузовик, жена бы со щеткой встретила. И без книг повернуться негде... Не то чтобы я боялся жены со щеткой, не убила бы, но не хотелось этих новых криков, жалоб, упреков, ругани... Бросить бы все, убежать...

— Значит, попросту говоря, были-с не в настроении-с?

— Да. Говорю Валентине Филипповне: делайте что хотите с этими книгами.

Ну, правда сказать, тогда не было еще у меня теперешнего понятия о старой и вообще о хорошей книге, ее ценности, а вернее сказать, о ее бесценности.

— И что же Валентина Филипповна?

— Поглядела на меня как на чокнутого, а потом сразу же, видимо, осердилась, оскорбилась на мою тупость... на мою непролазную тупость. И вот, нет больше тех книг, нет давно уж Валентины Филипповны. Скончалась. В городе К. построили новое здание для библиотеки, и там полно превосходных книг: Борис Полевой, Федор Гладков, Федор Панферов, Мариэтта Шагинян, Аркадий Васильев, Сергей Сергеевич Смирнов... Сергеев-Ценский, одним словом, полноценная современная библиотека. Прошло ведь с тех пор тридцать лет.

— Наверное, как вспомнишь ночью, так и начинаешь ворочаться и сна как не бывало?

— Я и в гробу буду ворочаться, как только вспомню. Тупица, дурак, безмозглая тварь, идиот! Ну почему, почему мы задним умом крепки? Да тут вроде и ума-то не надо было. Затменье нашло. А теперь — живи и казнись. Вот, друзья, моя «болевая точка».

— Интересно, место-то все же нашлось бы, куда сгружать? — жестоко пошутил я.

— При чем тут место?! — взвился и чуть не взревел Володя-поэт, словно в эту его «болевую точку» я ткнул пальцем. — Драгоценные книги, первоиздания! Кстати, и место нашлось бы. Сухой сарайчик был у нас тогда, заваленный скарбом. Разобрать бы, а скарб выбросить к чертовой матери, на помойку. Все равно потом в Москву ничего не взяли с собой. А теперь вон какая квартира... «Место»!

Следующая очередь была моя. Часто при рассказывании разных историй (а также анекдотов) они возникают по цепной, так сказать, реакции, по похожести. Ну, правда, мне и не надо было особенно рыться в памяти, потому что действительно я никогда не мог простить себе той моей глупости, и все, что говорил Володя-поэт, мог бы сказать и я, то есть: тупица, дурак, безмозглая тварь, идиот. И насчет заднего ума, и насчет затменья тоже мог бы вполне присоединиться к нему. Однако начал я рассказывать по порядку.

— То, что я расскажу, где-то уж было записано мной на бумагу, но попутно и мельком. И не обязательно вам было читать ту книгу, где это написано, а прочитав, не обязательно помнить.

В 1960 году в нашем селе закрыли церковь. Закрыли ее зимой, я в те месяцы жил в Москве, а приехав весной в родное село, встретился с совершившимся фактом. Церковь закрыта, и скоро ее (то есть церковное здание) будут передавать колхозу под склад. Из окон нашего дома и сама церковь и вход в нее хорошо видны. Однажды, оторвав глаза от страницы, на которой я что-то писал, и посмотрев в окно, я увидел, что около паперти стоит грузовик, а церковные двери открыты. С десяток наших алепинских женщин толпилось около открытых дверей и грузовика. Я оставил работу и тоже пошел туда.

Оказалось, что сборщик утиля по нашему сельсовету Яков Балашов перетаскивает из церкви в кузов машины все, что годилось бы в утиль, то есть все металлическое и бумажное. Металл тут был исключительно латунь: подсвечники, оклады, уже отодранные от икон, паникадила, лампады, тарелки, кувшины, одним словом — разная церковная утварь. Что же касается бумаги, то это были церковные книги, толстенные, в деревянных, обтянутых кожей корках, с застежками, и было их много, больше семидесяти книг.

Наши женщины стояли и безропотно смотрели, как Яков нагружает церковной утварью кузов грузовика, стоял с ними в том же безропотном бездействии и я. Что же нам было делать? Церковь уже закрыта, ликвидирована. Якову поручили. Расхватывать церковные предметы и растаскивать их по домам он не позволил бы. Да никто бы уж и не посмел. Да и все тут уж было помято, искрошено, потеряло свой вид. И зачем стоячий церковный подсвечник с многими гнездышками для свечек и с большим гнездом в середине для толстой церковной свечи в деревенской избе? Или паникадило, которое не пролезло бы ни в одну деревенскую дверь.

И все-таки всего этого было всем нам (я чувствовал), стоящим тут, жалко. Я думаю, это и вот еще почему. Церковь, пожалуй, единственное в сельской местности, что осуществляло связь времен. У других там родовое дерево до XVI века, а то и древнее, семейные портреты, реликвии, а мы в деревне дальше прадеда ничего уж не помним и ничего не храним. В церкви же все предметы прошли через века. Четыреста, шестьсот лет назад на них смотрели наши предки, пусть теперь уж и безымянные для нас. Деревенские избы стоят не столь долго, потом ветшают, переделываются, заменяются новыми. Утварь крестьянская тоже не очень долговечна. А здесь — связь столетий. Вы скажете, что такую же связь могут осуществлять речка, колодцы, сосновый лесок на холме, овраг, песчаная круча, вообще ландшафт. Ну и что же, и речку, и лесок, и овраг, и кручу тоже было бы жалко, если бы взяли погрузили и увезли.

Пока Яков возился с утварью, у меня укрепилась мысль: догнать его в поле на своей машине и выпросить церковные книги. В этом не было ничего предосудительного. Я — писатель, а это — книги. Мало ли что в них написано. Надо посмотреть, почитать, может, окажется дельное что-нибудь. Эта логика была бы доступна Якову Балашову, и я был уверен в успехе.

Так оно все и получилось. Я догнал Якова в двух километрах от нашего села, вокруг никого не было. Он немного поколебался сперва, но я уговаривал.

— Какая тебе разница? Я же за них сполна заплачу.

— Неужели за все заплатишь? Они ведь тяжелые. А макулатура у нас по две копейки за килограмм. Да и не знаю я, сколько они потянут.

— Не вешать же нам их здесь в поле. Ну, пусть хоть наберется их два, пусть хоть три центнера. Дам я тебе эти деньги.

Яков задумался.

— Деньги — это одна сторона. Но мне ведь план по макулатуре выполнять надо. Собери попробуй по газетке да по школьной тетрадочке. А тут сразу — годовая норма. Живи без забот.

— Давай сделаем так: я проведу эти деньги через сельсовет, как будто ты макулатуру сдал, а я ее купил уже у них. А тебе еще сверх этого... ну... сам понимаешь.

Вдвоем мы стали перегружать книги в мою машину. Первая же книга, которую я раскрыл дома, была книгой XVII века. Так и было написано: «Печатается повелением великого государя нашего Алексея Михайловича».

— В чем же тут «болевая точка»? — спросил Володя-поэт. — Ведь, в отличие от меня, ты не проворонил книги, предназначенные в утиль, а спас их.

— На каждую старуху своя проруха. Моя потеря тут оказалась невосполнимее и необратимее твоей. Книги, которые ты прозевал, все же существуют на свете в других библиотеках. Не единственные же это были экземпляры. Они не достались тебе, и это жалко. Но есть другие экземпляры этих книг в Москве, в Ленинграде, в Париже. Я же оставил в грузовике предмет, который невосполним.

— Уж не паникадило ли ты имеешь в виду?

— Паникадило тоже жалко, все же светило по большим праздникам, во время венчаний и похорон. Но я имею в виду купель. Да, среди церковной утвари, сваленной в груду, в кузове грузовика была и наша, пусть даже латунная, луженая, простенькая и дешевая купель. Мой прадед и дед, мой отец, мои братья и сестры, все люди нашего прихода, то есть нашего села и окрестных пятнадцати деревенек, все перебывали в ней. Включая, между прочим, и Якова Балашова. И сам я в ней побывал тоже. Уж если говорить о связи времен, то именно этот предмет связывал времена лучше и крепче, чем что-либо другое.

— Не отдал, что ли, тебе ее этот Яков?

— В том-то и дело, что я даже не попросил. Постеснялся, видите ли. Как это так: писатель и вдруг выпрашивает купель? Ложный стыд — вот как называется это чувство, которое помешало мне тогда. Минутная слабость духа. Ну и дурь, непролазная тупость, безмозглость, идиотизм. А теперь не воротишь. И не забыть мне этого никогда. Чем больше проходит лет, тем сильнее болит душа, та самая «болевая точка», и не будет мне исцеления...

Дошел ряд до третьего собеседника, до газетно-журнального работника Николая.

— Мой случай тяжелее ваших обоих, хотя бы уж потому, что ваши связаны с вещами, а мой — с живым человеком. Теперь-то этого человека нет на свете, и в этом моя печаль и моя «болевая точка». И насчет заднего ума вы правильно рассуждали. «Болевая точка» на этом месте у меня и возникла, вы не поверите, лет десять спустя после события. Жил себе, жил и вдруг однажды спохватился: батюшки, да что же я наделал тогда! Почему же не бросил все и не помчался скорее, куда меня звали? А когда спохватился, десять-то лет спустя, было, конечно, поздно. И ничего не воротишь. Удивительная эта механика заднего ума. Почему-то вдруг всплывает и проясняется то, что многие годы не давало о себе знать. Созревало, что ли? И где-то ведь таилось же, сохранялось, ибо когда всплывает и проясняется, то оказывается свежим, как будто вот только произошло.

Я заведовал тогда литературным отделом в одной центральной газете. Газета, как известно, больше всего похожа на молотилку. Я помню, как в доколхозные времена, да и в колхозе в первые годы молотили у нас в деревне. Ходят по кругу лошади и вращают огромную шестерню. От шестерни по приводу вращение передается в сарай, где стоит сама молотилка. В молотилке вращается барабан. Если шестерня поворачивается медленно, то барабан крутится со свистом и воем. Его даже и не видно: только прозрачный ветер и вот у молотилки — пасть. Стоит главный молотильщик (у нас его называли машинистом), и идут в эту пасть один за другим снопы пшеницы. Сначала он растрясет, разжижит сноп, чтобы барабану легче было его измолотить. Три секунды — и нет

снопа. Надо совать новый сноп. Лошади ходят по кругу, все люди на молотьбе на своих местах, идет работа, и главный молотильщик, машинист, должен действовать так, чтобы молотьба шла равномерно, чтобы барабан не крутился вхолостую. И вот поражала меня, тогда еще мальчишку, ненасытность молотилки. Не успеют сунуть в нее сноп, а уже нужен другой.

Так и газета. Бегаем, суетимся, создаем номер, тратим на него массу усилий. Ну, слава богу, создали наконец! Казалось бы, можно расслабиться, свободно вздохнуть. Ан нет. Тотчас же, без промедлений нависает новый день, и требуется новый номер газеты...

Неудивительно поэтому, что газетные работники иногда бывают в самой настоящей запарке.

Вот и я в тот день был в запарке. Произошло как раз очередное присуждение писателям Государственных премий, надо было брать у новых лауреатов интервью, организовать по небольшому отрывку из их новых произведений, а они, писатели, кто — где, на дачах, попробуй их найди, попробуй с ними встреться. Девочки из моего отдела сбились с ног в охоте за интервью, да тут еще одна накладка произошла. В подробности этой накладки я вдаваться не буду, важно, что была накладка и что она сильно в тот день осложнила мое существование.

Телефон у меня на столе звонил то и дело. Все больше авторы. Газета хоть и молотилка, но каждый номер ее, как мы говорим, не резиновый и все сразу в него не втиснешь. А они, авторы, напоминают, требуют, просят и умоляют. Главное тут в том, что их звонки не имеют отношения к выпускаемому номеру и поэтому производят впечатление досадных, посторонних, назойливых помех. С каждым, между тем, надо говорить спокойно и вежливо, в то время как сам в цейтноте и в лихорадке.

И вот, среди прочих, телефонный звонок. Какая-то женщина, по голосу пожилая, очень даже пожилая, называет меня по имени-отчеству. Кто-то посоветовал ей позвонить именно ко мне. Газетные работники любят иногда и подшутить. Привяжется какой-нибудь графоман или шизик, отделаться невозможно, ему и говорят: «А вы позвоните Николаю Евгеньевичу по такому-то телефону, он вам непременно поможет». Потом хихикают про себя. Удружили.

Так вот, в самый разгар моей запарки вдруг старушечий голосок:

— Это Николай Евгеньевич?

— Да... — говорю.

— С вами разговаривает незнакомый вам человек. Меня зовут Лидия Ивановна. Но мое имя вам ничего не скажет. Я бывшая учительница. Но теперь мне, знаете ли, уже за восемьдесят. Я, конечно, на пенсии. Если это интересно, то я имею звание заслуженной учительницы РСФСР. В одна тысяча девятьсот сорок шестом году... Вы меня слушаете?..

Телефон — великое изобретение, даже — чудо. Но у него есть недостаток. Один собеседник не сразу понимает психологическое состояние другого собеседника. Ты, скажем, уже одет, в шапке, опаздываешь в восемь мест, на телефонный звонок прибежал от порога, стоишь, можно сказать, на одной ноге, а на другом конце провода благодушное, неторопливое течение времени. Позвонивший сидит в кресле, перед ним чашечка кофе, и он настроен на получасовой замедленный разговор... И если оборвешь, скомкаешь этот разговор, испортишь удовольствие позвонившему, то он, скорее всего, обидится. В кои-то веки он позвонил, и вдруг с ним не хотят разговаривать! Дело, конечно, можно изложить за одну минуту, но всегда ли звонят по делу?

Так и в случае со старушкой. У меня интервью с лауреатами горят, до шестнадцати часов их надо сдать, а она про одна тысяча девятьсот сорок шестой год...

— Вы меня слушаете? В одна тысяча девятьсот сорок шестом году мне присвоили... впрочем, это к делу не относится.

— Ну так давайте о деле... если оно только есть...

Даже сам я понял, что проговорил я это грубовато. Сорвалось. Ничего не поделаешь.

Но старушка как будто нисколько не обиделась и продолжала.

— Скажите, Николай Евгеньевич, я правильно вас называю?..

— Правильно, правильно... — ну вот, получилось еще грубее, во всяком случае нетерпеливее.

— Скажите, Николай Евгеньевич, вам в детстве пели песенку «В лесу родилась елочка, в лесу она росла»?

Час от часу не легче! Ну, пели, пели мне эту песенку, дальше-то что?

— Ну, пели, — говорю в трубку, — только у меня сейчас...

— Вы, наверное, знаете ее слова?

— Ну, знаю.

— Правильно. Ее все знают. Удивительная песенка. Простенькая, а все знают. И какая прелесть. Многие поколения людей выросли с этой песенкой.

— Ну, знаю, знаю. «Трусишка зайка серенький под елочкой скакал...»

— Конечно, правильно. «И вот по лесу частому под полозом скрипит. Лошадка мохноногая торопится, бежит. Везет лошадка дровенки...»

Ей не видно там, старушке со своей песенкой, что я тут киплю и чуть не лопаюсь, как перегретый котел. Вон две мои сотрудницы вбежали с готовыми интервью, стоят, ждут, пока я положу трубку. А как я ее положу? Все же там пожилой человек, заслуженная учительница...

— Как это прекрасно, что вы знаете песенку наизусть. Удивительная песенка. Но самое удивительное, что жива до сих пор автор этой песенки. Ей, правда, уже девяносто лет. Собственно говоря, я поэтому и звоню. Женщине (а она тоже учительница) исполнилось девяносто лет. Живет она в полном забвении, ютится в маленькой комнатушке. А песенку ее знают все без исключения русские люди. Если бы вы могли посетить ее, а потом в вашей газете...

Тут зазвонил внутренний телефон, и милая наша Любовь Григорьевна, секретарь главного, сказала,

чтобы я кубарем катился со своего этажа к шефу. Я оборвал разговор со старушкой и побежал с пятого этажа на четвертый.

Теперь, когда я вспоминаю о том дне, я не могу с точностью объяснить, как все же получилось, что я совершенно пропустил мимо ушей звонок старушки. Может, повлияло тут несоответствие двух явлений: группа новых лауреатов и какая-то песенка?.. Хотя, если разобраться... вот сейчас я, убей меня, не помню, кто тогда были лауреаты, а песенку помню по-прежнему. Скорее всего, я надеялся, что учительница позвонит еще раз, и тогда, в более спокойной обстановке, мы с ней поговорим обстоятельнее. Ведь она не успела мне даже сказать, где живет автор песенки, как ее зовут... так что (это в порядке самоуспокоения), если бы даже я и захотел что-нибудь сделать, ничего бы я сделать не мог. Допустим, доложил бы я главному, и, допустим, он воскликнул бы: «Да вы что?! Немедленно корреспондента, лучшего фотографа, двести строк. Материалу — зеленая улица!»

Допустим, главный сказал бы так, а куда посылать корреспондента с фотографом? Я и правда надеялся, что учительница позвонит снова. А она больше не позвонила.

Впрочем, молотилка работала, время шло, и я очень скоро забыл про эпизод с учительницей. И вот десять лет спустя вдруг вынырнуло откуда-то со своей беспощадной ясностью: «Господи! Да что же я наделал тогда?» Вы только подумайте: жив человек, написавший «В лесу родилась елочка», живет он в полной безвестности, никому и в голову не придет, что женщина, сочинившая эту песенку, может еще быть жива. Всем кажется, что песенка эта существовала всегда, что ее должны были петь в детстве и Блок, и Толстой, и Чехов, и все-все, что эта песенка такая же непременность и неотъемлемость родной речи, как... ну не знаю... одним словом, вы меня понимаете.

И какая же была возможность обогреть и обласкать девяностолетнюю старушку! Ведь только стоило бы опубликовать хотя бы небольшую заметку, как, я убежден, хлынули бы письма со всех сторон, поздравления... И мне, именно мне посылала судьба возможность совершить доброе дело, и какое дело... А! Что из того, что учительница обиделась и не позвонила снова сама. Найти ее было можно. Запросить списки заслуженных учительниц, обзвонить. Все можно, когда захочешь... Нет, моя болевая точка больнее вашей.

СМОЛЕНСК. ТАЛАШКИНО

Не все доходит до человека сразу и в полной степени. Слышал я и раньше: «Тенишева, Тенишева», «Талашкино, Талашкино». И не просто слышал, как пустые слова, а понимал их приблизительный смысл, представлял себе как явление. И место этого явления в отечественной культуре. И было это явление для меня положительным. И весь круг имен, которые сразу всплывают в памяти при упоминании Талашкина (Рерих, Врубель, Малютин, Стравинский, Коровин, Репин, Серов, Маковский), тоже был мне близок и дорог, и тем не менее понятия «Талашкино» и «Тенишева» были как бы условными, отвлеченными. Знал о них что-то такое вообще. Вернее, так: умом знал, а личного отношения не было. Сердечного чувства не было. Радости или горечи не было. Иначе как же я, почему же я не съездил в Сен-Клу, когда была для этого полная возможность?

И ведь трижды предоставляла мне судьба такую возможность (поскольку было три поездки во Францию), а я не воспользовался ею ни разу. Да, я отыскал на кладбище Батиньоль могилу Шаляпина, да, я стоял в Сен Женевьев де Буа перед могилой Ивана Алексеевича Бунина. Как же было не съездить в Сен-Клу, где покоится под камнем, украшенным, как рассказывают, русским народным орнаментом, прах удивительной русской женщины Марии Клавдиевны Тенишевой. Можно ли себе это простить? Только одно оправдание и есть, что не все доходит до человека сразу и в полной степени.

И не я первый, не я последний. Совсем недавно, уж собираясь в Смоленск и Талашкино, в разговорах со знакомыми на уровне литератора-журналиста, библиотечного работника, музыкантши, когда говорил, что еду в Талашкино, к Тенишевой, сразу понимал и чувствовал, что замыкания не происходит, искры нет. Поддакивают, кивают головой, а сами не знают или знают, вроде недавнего меня, что-то такое вообще.

Не то что смоленские бабы в соборе.

Однажды, лет пятнадцать тому назад, московский поэт Н. со своей красавицей женой зашел в смоленский собор. Дело было зимой. Москвичка (а она, как я потом пригляделся, и правда оказалась очень похожей: такая же крупная, вальяжная, белокожая) шубу распахнула, от иконы к иконе смело ходит, разглядывает, свечки ставит... По собору шорох, как ветром подуло: «Внучка Тенишевой приехала», «Внучка княгинина воротилась», «Талашкинская внучка из-за границы пожаловала...» Знают и помнят, не то что журналист, библиотекарь или музыкантша.

Да и сам я только в 1980 году впервые увидел и Смоленск и Талашкино, да вот теперь приехал во второй раз, но это уж специально, перед тем как сесть и написать этот очерк.

Извлечения.

«Это была одна из самых незаурядных женщин, с которыми мне пришлось в жизни встретиться. Неустойчивого и даже несколько взбалмошного нрава, широко образованная, властолюбивая, с большими запросами и безусловно с искренней любовью к искусству, она была не только выдающейся меценаткой, субсидирующей лучший художественный журнал «Мир искусства», собиравшей картины русских художников и иностранных мастеров, помогавшей щедро художникам, но и крупнейшей общественной дея-

тельницей и, кроме всего этого, серьезной работницей в искусстве в очень специальной области. Она основательно изучила историю и технику эмали».

Сергей Щербатов, коллекционер[1].

«Отграничить Тенишеву от Талашкина, выделить, что в культурных начинаниях и художественной деятельности центра принадлежит Тенишевой, а что — «всем остальным», непросто, такой работы никто не проделал, да и вряд ли она вообще нужна. Полная растворенность лидера в коллективном деле, которое он вдохновляет и ведет, невычленимость его из этого дела есть особенность твоческих судеб Третьякова, Мамонтова, Дягилева, Тенишевой. В истории русской культуры эти имена сразу и навсегда стали синонимами «Третьяковки», «Абрамцева», «Русских сезонов», «Талашкина».

Л. С. Журавлева, искусствовед[2].

«Если этот музей есть гордость Смоленска, то женщина, проявившая такую любовь к просвещению, есть гордость всей России».

А. И. Успенский, директор Московского археологического института[3].

Вспоминаю и еще одну досадную, безобразную промашку. Во время тех же поездок в Париж, в магазине, где продаются книги на русском языке, подержал в руках и повертел книгу Тенишевой. И помнится, кто-то из стоявших тогда рядом со мной настоятельно советовал взять эту книгу. «Редчайшая, говорили мне, первый и последний раз в руках держите». А я не взял. Даже и названия не запомнил. Но так как вышла всего одна книга Марии Клавдиевны Тенишевой, то это, несомненно, была она, та самая, за которой теперь пришлось охотиться, справляясь во всех крупнейших библиотеках Москвы, и все напрасно. Узнал, правда, данные этой книги. Имя автора обозначено так:

«Княгиня М. К. Тенишева».

Название: «Впечатления моей жизни». Издание Русского Историко-генеалогического общества во Франции. Париж. 1933 год. 505 страниц.

Легко давалась мне эта книга в руки, но выпустил я ее из рук, сам поставил опять на магазинную полку. Теперь же, чтобы прочитать ее, пришлось специально ехать в Смоленск и там, сидя в областной библиотеке, в течение многих часов разбирать полуслепой текст фотокопии. Другой возможности прочитать эту книгу не оказалось. Ладно бы только читать, но и переписывать для будущего очерка многие страницы. Небольшое предисловице заканчивается таким абзацем: «Выпуская в свет записки кн. М. К. Тенишевой, Р. И.-Г. Общество во Франции считает, что, выполнив свой долг перед памятью покойной княгини, оно сохранило для истории русской культуры образ этой русской женщины большого ума, выдающегося таланта и широкого сердца».

Если бы писать монографию о Марии Клавдиевне Тенишевой и о ее Талашкине (как правильно ратует Лариса Сергеевна Журавлева) или книгу для популярной серии «Жизнь замечательных людей», то надо бы начинать с подробного описания детства и обстановки, в которой оно прошло. Старые липы парка, гувернантки, мать и отец, родословная, домашнее воспитание, родственники, Петербург того времени (считается, что Мария Клавдиевна родилась в 1867 году), дом родителей в Москве в Калошином (приарбатском) переулке, дача в Любани, первые проблески способностей и будущего характера... И это должна была бы быть первая большая глава толстой книги.

Когда-нибудь, может быть, и придет черед для такой книги, мы же пока скажем лишь, что росла девочка с отчимом и носила фамилию отчима (фон Дезен), более того, до самого замужества была Марией Морицевной, в то время как на самом деле оказалась Марией Клавдиевной, и уж не фон Дезен, а Пятковской, по первому мужу матери. Но есть предположение, что история тут еще более запутанная (или романтическая, если хотите), сама Мария Клавдиевна вспоминает разговор свой с «маленькой, бойкой племянницей Татой».

«— А ведь тот, кого ты зовешь папой, тебе вовсе не папа.

— А кто же он?

— Теперешний папа муж твоей мамы, но ты не его дочь.

— А кто же мой папа?

— Твой настоящий папа не был мужем твоей мамы, она его просто так любила.

Сердце забилось во мне... я старалась понять тайный смысл ее слов, но я была слишком мала, что-то ускользало. Я почти кричала, допрашивая ее: «Скажи, кто он?»

— Твой отец был князь В. Твоя мать разлюбила его и бросила.

— Отчего бросила, а он любил ее?

— Да, но тебя он любил особенно. Даже тайком увез раз и отдал своей тетке графине Р. Там ты долго жила, пока твоя мама не нашла и не отняла.

— А он, мой папа, где он?

— Он умер. Ты сирота»[1].

Невозможно (и никогда не будет возможным) выяснить, что тут правда, что плод фантазии «маленькой, бойкой племянницы», как-то слишком уж осведомленной, вплоть до имен князя В. и графини Р., что от действительного, что от, быть может, желаемого, возникшего в детских грезах, одиноких и грустных...

Но факт остается фактом: мать свою девочка не любила, она ее боялась.

[1] Декоративное искусство СССР, 1981, № 3, с. 31.
[2] Там же.
[3] Белогорцев. Талашкино, 1950.

[1] Здесь и далее: Кн. М. К. Тенишева. Впечатления моей жизни.

«Кроме страха к матери у меня проснулась критика, что-то в душе осудило ее. Она давно отталкивала меня своим вечным криком, несправедливостью не только ко мне, но и ко всем окружающим... Я устала дрожать, жить постоянно с натянутым вниманием, чтобы только не навлечь на себя неудовольствия, удары и самые строгие наказания. Сиротливое чувство защемило мое сердце, я чувствовала, что она меня не любит».

С отчимом были ровные, но холодные отношения.

«Мой отчим М. Н. фон Дезен отлично все видел и понимал, но никогда не смел проявить ко мне симпатии или сожаления: он был бессловесный, получая каждый раз грубый отпор от матери за малейшее вмешательство в мое воспитание. Ко мне он был добр. Иногда ласкал меня, как ласкают больного ребенка».

Между тем библиотека отчима («Раз я напала на сочинение Фомы Кемпийского... Следующий автор, попавшийся мне под руку, был Гете... Найдя в Кемпийском учителя души, я нашла в Гете учителя красоты, заставившего пробудиться мое сердце и воображение... еще очень увлекалась Никитиным и Кольцовым, полюбила в них трогательную, безыскусственную простоту описаний природы... чувствовала близкое, родное... Однажды я прочла роман Лажечникова «Басурман»), гувернантки, а потом и гимназия, уроки музыки, учительница пения — все это, конечно, какой бы «золушкой» ни чувствовала себя девочка в семье, все это было в ее распоряжении и приходило к ней своим чередом. Учительница пения предсказывала девочке хороший голос. Иногда ее заставляют петь уже при всех, в общей зале. Гурилев — «На заре туманной юности», Глинка — «Как сладко с тобою мне быть», Дютш — «Не скажу никому». Первый ее аккомпаниатор при этом — Николай Федорович Свирский.

И тем не менее — одиночество, в особенном климате которого, преимущественно, прорастают и развиваются в душе ростки как обостренного честолюбия, затаенных мечтаний, так и поэзии, служения людям, красоты.

«По вечерам в деревне, во время бесконечного виста, я тихонько прокрадывалась в сад, и лежа на траве, уносилась мыслями, глядя в темную безграничную высь, усыпанную тысячами звезд. Я была еще ребенком, но душа моя уже так много выстрадала, пережила. А время тянулось однообразно, не принося с собой никакого облегчения».

Это томление души при медленно тянущемся времени, не приносящем никаких изменений и, следовательно, облегчения, как видим, подмечено самой Марией Клавдиевной еще в детские годы, но она не знала еще сама, какую неуемность энергии хранит в себе и несет в жизнь, какая жажда деятельности будет ее всегда преследовать. Да, конфликт томящейся души с тянущимся временем сохранится и на все последующие годы, но только Мария Клавдиевна научится сама распоряжаться временем, подчинять его течение своим желаниям, действиям и, если хотите, капризам и прихотям. Все же она женщина и ею пребудет, а судьба сделает ее очень богатой женщиной — условие, при котором как-то легче и сподручнее распоряжаться временем и быть хозяйкой положения, а не плыть по течению.

Впрочем, последнее замечание может быть спорно. Имея деньги и не имея необходимости предпринимать что-либо ради борьбы за существование, легче как раз плыть беззаботно по течению жизни. Ну что же, значит, отметим лишний раз, что первое значение имели тут личные качества человека. Ведь отметила же лучшая подруга всей жизни Марии Клавдиевны Екатерина Константиновна Святополк-Четвертинская (Киту) в некрологе, когда умерла княгиня Тенишева: «Могу сказать, что, проживши на этом свете много лет, я видела много богатств, употребленных на всякие прихоти, но лучшего употребления своего состояния, как княгиней Марией Клавдиевной, я не встречала».

Томление от бездействия эта вот неуемная натура испытывала недолго и только лишь в раннем детстве, а тут и жизнь сама пошла ломаться, причем очень рано. Прямо из гимназии (со школьной скамьи, как сказали бы мы теперь) ее выдали замуж. Конечно, выдали ее не силком, не как это бывало, скажем, в купеческих домах: сосватали и — конец. Зависело это и от нее самой, и, возможно, не последнюю роль сыграла здесь все та же неуемность, тот же напор натуры, еще не нашедшей (и очень не скоро найдет) нужного и верного русла.

Старая генеральша Серебрякова (на даче) однажды завела разговор.

«Манечка, вам, наверное, скучно живется. Ведь вы никого не видите, кроме мамашиных партнеров... Эта компания не для вас, и хотя вы такая молоденькая, все же вам лучше было бы выйти замуж... Моя Сонечка тоже 16-ти лет вышла замуж, а посмотрите, как она счастлива... На днях у меня будут гости... Попросите мамашу отпустить вас ко мне. Я познакомлю вас с одним человеком, Рафаилом Николаевичем Николаевым, который очень хочет вам представиться».

Совершенно очевидно, что в первую очередь девушкой руководили не любовь, не зов, так сказать, природы, не расчет или корысть, но просто безотчетное стремление хоть к какой-нибудь перемене.

«...Вскоре после того я познакомилась с моим суженым. Он — высокий, белокурый, чистенький, 23-х лет, женственный, бывший правовед. Мы несколько раз с ним виделись, он сделал мне предложение... Я не знала, что такое любовь. Я любила в нем мою мечту, но он нравился мне, казался порядочным, а главное, что привязывало меня к нему, это сознание, что он причина перемены моей жизни, что замужество является символом свободы (вот как! — *В. С.*) и что прошлое кончено навсегда».

«Мать была в восторге, что, не пошевельнув пальцем, ей удалось сбыть меня с рук... Потом я узнала, что «Юленька» (генеральша. — *В. С.*) по просьбе матери слепила эту свадьбу... Как-то раз мать сказала: «Хорошо, что Маня выходит замуж. Мы с ней прожили всю жизнь как курица с утенком... Даже перед разлукой мы с ней не объяснились». Что могла я сказать ей?.. Не раз подолгу стаивала я у ее двери с мучительным и жгучим желанием чего-то для меня неясного... Постою, постою и уйду, вздохнув, не зная, как к этому приступить. Все эти порывы остались и замерли во мне... Как она могла нуждаться в моем прощении, когда она сама никогда не простила мне часа моего непрошеного появления на свет».

Остается неясным вопрос, когда это произошло, то есть когда Манечка фон Дезен вышла замуж за Николаева и сколько ей было лет. Фразу генеральши: «Моя Сонечка тоже 16-ти лет вышла», можно толковать как обобщение: тоже, мол, очень рано, тоже очень молоденькой, но не обязательно считать, что и Манечке в момент разговора было уже шестнадцать. Дело в том, что никаких дат в воспоминаниях Тенишевой нет, а при косвенном вычислении дат некоторые события не сходятся. Получается, что либо Мария Клавдиевна родилась не в 1867 году (а на несколько лет раньше), либо она вышла замуж гораздо моложе шестнадцати лет.

Хотя дат в книге мы не находим, но все же имеется одна точка опоры, зацепка, печка, от которой можно танцевать. Сейчас мы вернемся к этой зацепке и опоре, но сначала бросим взгляд на предшествующие события.

Как и следовало ожидать, замужество оказалось не царством свободы (как об этом мечталось), а еще более тесными рамками, еще более ужасным духовным гнетом. Натура и вправду незаурядная, она хотела мерить всех своей меркой, а когда прикладывала ее к другим людям, то они оказывались мелкими, или, как сама Мария Клавдиевна их называла, — серенькими. Она вступает на жизненное поприще с большими, пусть не четко осознанными запросами, она хочет видеть в муже героя и хочет быть помощницей этому герою, а он все больше — в картишки. И потом, перемена произошла, и опять — монотонность, главный враг этого человека на всю жизнь.

«Наша жизнь потекла монотонно. Рафаил не хотел служить, общества не искал, прежние знакомства забросил, у меня же их не было, ходили к нам вначале два-три товарища, тоже серенькие люди, без прошлого и будущего.

Я старалась изучить мужа, знакомясь с его внутренним миром. Хотелось раскрыть в нем крупные черты, что-нибудь положительное, хотелось служить ему, бороться, идти рука в руку к одной цели... Но он был не в силах... стряхнуть апатию, энергично взяться за какое-нибудь дело».

Так-то вот. Она — бороться, идти к цели (хотя бы и самой ей неясно — к какой), а он — в картишки.

«Я поняла свое горе. Сколько раз я умоляла мужа исправиться, побороть себя... Сердиться на него было невозможно: бесхарактерность, слабая воля... он был просто жалок... все надежды, стремления к осмысленному существованию отошли на далекий план. После шести месяцев замужества я увидела себя по-прежнему в тисках, но уже без надежды вырваться из них».

Но именно в это время, перед лицом полной, казалось бы, безнадежности (а тут еще тяжелая беременность, опасные роды, рождение дочери, послеродовая горячка) львица пробудилась от сна. Слово «львица» немного скомпрометировано применительно к женщинам XIX века. Тогда разумели под львицами светских женщин, имеющих исключительный успех у мужчин. Мы же, применяя это словцо к Марии Клавдиевне, имели в виду более прямой его смысл, имели в виду незаурядность, своенравность и силу ее натуры. По всем повадкам своим, по осанке, по стати, по поступкам и решительности в этих поступках она была воистину львицей.

Хотя самый первый ее бунт проявился в поступке не столь грандиозном. Один из гостей на даче в Любани услышал, как она поет, пришел в восторг от ее голоса и стал советовать непременно учиться и совершенствоваться, но прежде показаться какому-нибудь специалисту в Петербурге. И вот молодая жена и мать, ни у кого не спросясь и никого не предупредив, едет в Петербург.

«Дома изумление было неописуемое, когда я, поздно вечером, вернулась из Петербурга. Впервые я, забитая, из года в год обезличиваемая, не спросясь и даже не предупредив никого, вдруг утром села в поезд и уехала неизвестно куда... Должно быть, мой решительный вид, мое счастливое, взволнованное лицо внушили всем опасение: почувствовали, что со мной произошло что-то неожиданное, и не ошиблись. Да, настал мой час... явились смелость, решимость. Я перестала бояться. Мой дух освободился от гнета...»

Следующий шаг был уже более существенным, нежели съездить из Любани в Петербург и обратно. Мария Клавдиевна продала внезапно часть своей городской обстановки (на 5000 рублей) и заявила, что уезжает в Париж учиться пенью у известной тогда, знаменитой даже, учительницы Маркези.

Теперь можно вернуться к сопоставлению событий и к уточнению некоторых дат. Дело в том, что во время этой поездки в Париж Мария Клавдиевна Николаева (пока еще Николаева) встретилась с Тургеневым.

«Однажды я познакомилась у нее (у Марии Гавриловны Савиной. — *В. С.*) с Иваном Сергеевичем Тургеневым, обаятельным стариком, сразу внушившим мне глубокое благоговение. Он заинтересовался моим настоящим и прошлым. Не раз пришлось раскрыть перед ним свою душу. Слушая меня, он часто говорил: «Эх, жаль, что я болен и раньше вас не знал. Какую бы интересную повесть я написал».

Но он скоро заболел. Я навестила его. Он произвел на меня впечатление заброшенного. Кругом него было холодно. Тяжело и обидно было за этого великого человека, умирающего на чужбине среди равнодушных и чужих. Через полтора года после нашего знакомства его не стало».

Никаких дат в воспоминаниях Тенишевой нет, но известна дата смерти Ивана Сергеевича Тургенева. 1883 год. Значит, познакомились они в 1881 году. Если принять, что Мария Клавдиевна родилась в 1867 году (официальная и всюду указываемая дата ее рождения), то к моменту знакомства с великим писателем ей было 14 лет. Да самое малое два года до поездки в Париж она пробыла уже замужем, успев родить дочку. Получается, что либо она вышла замуж в двенадцатилетием возрасте, либо она родилась не в 1867 году, а, по крайней мере, на четыре года раньше. Либо не было знакомства и встреч с Тургеневым. Наиболее вероятна вторая версия. И наиболее простительная. Да, она была сильной, волевой, умной, широкой, талантливой, целенаправленной, властной, гордой, но все-таки она была женщиной, и ничто женское, наверное, было ей не чуждо. Или, может быть, в бумагах, при их переписке, при снятии копий и т. д. единица какая-нибудь переделалась на семерку. Эти цифры при их написании ведь так похожи.

Следующие несколько лет жизни Марии Клавдиевны нас не должны очень уж интересовать, потому что тут пишется не биография и даже не монография, а очерк, главным образом, о Талашкине как о явлении отечественной культуры на грани двух веков.

Скажем лишь, что Мария Клавдиевна в Париже учится пенью у Маркези, знакомится со многими интересными и выдающимися людьми (Тургенев, Антон Рубинштейн, Константин Маковский, Мария Савина), увлекается живописью, пробуя рисовать и писать, изучать живопись по ее лучшим образцам.

«...после Парижа, уроков и бесед с Жильбертом, эти книги сделались откровением для меня. В них я нашла много воспроизведений луврских шедевров и массу чудных изображений других галерей, античных статуй и памятников. Не часы, а целые дни проводила я с ними... Я взялась за кисти, но дело у меня шло по-прежнему неважно. Тогда я снова стала работать над рисунком, уже с меньшей наивностью...»

Тем не менее очень характерен для этих лет разговор Марии Клавдиевны со свояченицей (впрочем, не знаю, как определить тут родство и свойство, эта девушка Маша была дочерью мужниного дяди):

«— Боже мой, да чего же тебе еще надо? Ты хотела петь и научилась...

— Что надо? Я еще не знаю. Я считаю, что ничего еще в жизни не сделала. Пенье? Это забава, увлекательное занятие... Не этого хочет душа... Меня влечет куда-то... До боли хочется в чем-нибудь проявить себя, посвятить себя всю какому-нибудь благородному человеческому делу...»

В эти годы происходит полное отчуждение от мужа, а потом и разрыв, развод.

«Еще одна мысль тревожно мучила: не хотелось видеть мужа. Сердце, мысли, чувства — все оторвалось от него... Я дрожала при мысли, что вот-вот откроется дверь и он появится на пороге... Наши натуры, вкусы, привычки были разные. Я за это время много передумала, работала, развилась и далеко отошла от той жизни, которую мы вели в первые годы замужества. Мы действительно были чужие».

В это же послепарижское время произошло событие и более важное для всей судьбы Марии Клавдиевны и, значит, для нашего очерка.

Находясь в удрученном состоянии, «без мысли, без желания, с чувством отвращения к самой себе и всему окружавшему, в безысходной тоске», лежала однажды Мария Клавдиевна, уткнувшись носом в спинку дивана, как вдруг дверь открылась и ее назвали по имени. Оказалось, что пришла ее навестить подруга раннего детства (а с этого дня и до самой смерти Марии Клавдиевны лучший друг) Екатерина Константиновна Святополк-Четвертинская, княгиня, которую русский цесаревич, будущий император Александр III, прозвал Киту. Так ее все потом и звали.

Видя пришибленное состояние подруги, Киту уговорила ее поехать в свое имение под Смоленском, в Талашкино. Даты первого приезда в это место, которое навсегда потом будет связано с именем Марии Клавдиевны, в книге ее воспоминаний тоже не обозначено, но зато написано, что в Смоленск подруги приехали 19 мая, «как раз накануне открытия памятника Михаилу Ивановичу Глинке». Ну, а кому же неизвестно, что этот памятник был открыт в 1885 году.

С тех пор Мария Клавдиевна часто и подолгу бывает в Талашкине, пока лишь как гостья хозяйки имения княгини Святополк-Четвертинской.

Между тем на молодую, цветущую, поющую и немного рисующую, освободившуюся от брачных уз женщину обратил внимание князь Тенишев Всеволод Николаевич, хотя и женатый, но живущий с женой в больших неладах и готовый в любую минуту к расторжению брака.

«Его считали крупным дельцом, умным, решительным человеком, создавшим много крупных коммерческих предприятий, между прочим, он был душой и организатором акционерного общества Брянских заводов».

За дело взялась сестра князя Александра Николаевна Зыбина. Она повела дело так, что очень скоро Мария Клавдиевна и князь Тенишев познакомились, стали встречаться, разговаривать, сближаться друг с другом. Другая сестра князя, Екатерина Николаевна Остафьева, то и дело приглашала молодую женщину к себе в дом, ну а там как бы ненароком появлялся князь. Однажды Остафьева собиралась в Париж. Вышло так, что и Мария Клавдиевна поеха-

ла с ней. А через неделю и князь Тенишев оказался в Париже.

«Волю князя, его решение, когда он что-нибудь в голову заберет, никогда никому еще в жизни побороть не удавалось. Это был кремень... Мы протянули друг другу руки — судьба наша решилась».

Итак, Манечка фон Дезен, а потом Мария Клавдиевна Николаева, которая только одна сама с собой и про себя могла тешиться мыслью о своем княжеском происхождении, потому что в детстве Тата однажды поведала ей, будто ее отец князь В., становится полноправной и законной, титулованной княгиней Тенишевой. Когда-то она мечтала: «Я хотела бы быть богатой, очень богатой, для того, чтобы создать что-нибудь для пользы человеческой. Мне кажется, я дала бы свои средства на дело образования народа, создала бы что-нибудь полезное, прочное...»

Теперь эта ее мечта внезапно осуществилась: князь Тенишев был одним из богатейших людей России.

Я думаю, можно избежать подробного описания свадебного путешествия.

«У Вячеслава был свой собственный пароход, построенный на Бежецком заводе. Мы сели на «Благодать» в двенадцать часов дня. Погода была дивная. Теплый майский день, радостное весеннее солнце сопутствовали этому первому путешествию по Десне. Мы торжественно отвалили от Бежецкой пристани при большом стечении заводского люда, сбежавшегося со всех сторон посмотреть на это событие... Князь уговорил Киту примкнуть к нам и сделать вместе эту прелестную весеннюю прогулку по водам».

Плыли по Десне, а потом по Днепру через Киев до Екатеринослава. Оттуда железной дорогой возвратились в Бежецу (как тогда называлось это место), и опять начались послесвадебные будни. В распоряжение княгини предоставлены большой одноэтажный дом с мезонином и большой парк, а вернее сказать, участок в десять десятин знаменитого Брянского леса, обнесенный высоким забором. Воистину клетка оказалась золотой, но, увы, все-таки клеткой. А муж занимается с утра до вечера делами, ему-то скучать некогда.

Ведь рядом, совсем близко, по другую сторону забора, шла совершенно иная жизнь.

«Через дорогу, как раз против нашего дома, начинался завод, ближайшей мастерской которого был мостовой корпус с 1500 рабочими, строящими огромные железнодорожные мосты и паровозные котлы и работающими в две смены. День и ночь оттуда несся неистовый грохот молотков... Кроме того, по всем направлениям завода ходили «кукушки» — род небольших паровозов, обслуживающих мастерские, с непрерывным острым свистком, оглушающим всех с утра до ночи... в шестом часу утра, с звучным и протяжным гудком заводской трубы, призывающей на дневную смену, я вставала, торопливо одевалась и тут же видела, что торопиться было некуда...

...В сотый раз за день колеся по парку бесцельно, с тоской на душе я задавала себе вопрос: «Что же это такое?»

В то же время, знакомясь с товарищами мужа (с руководством завода, как теперь мы сказали бы), с инженерами, которые в то время по своим функциям и по своему положению не имели ничего общего с многочисленнейшей армией теперешних инженеров (ИТР), новая наблюдательница спрашивала себя: «К чему таким людям деньги?»

Жажда деятельности, некая запрограммированность на широкую и бурную деятельность, на активную духовную жизнь, на вмешательство и вторжение в действительность, настигла Марию Клавдиевну и здесь, на бежецких заводах, и вскоре нашла себе выход.

«...Я пробуждалась. С каждым днем силы росли во мне. Понемногу зазвучали в душе давно забытые мечты о широкой, плодотворной общественной деятельности».

Деятельность эта выразилась в реорганизации школы для детей рабочих, в организации столовых для рабочих, в организации ремесленного училища. И первое, и второе, и третье было проведено с достаточным размахом и принесло, во всяком случае, удовлетворение организаторше. Однако наиболее яркая реформа была проведена с жильем для рабочих. Наблюдая тесноту и скученность людей, живущих семьями в бараках и казармах, Мария Клавдиевна предложила раздавать рабочим участками пустующую землю, принадлежащую заводу, с тем, чтобы они строили себе отдельные небольшие домики. За эту землю бралась с рабочих арендная плата, но, видимо, она была небольшой, потому что тотчас вокруг завода возникли целые улицы и слободы.

«Вначале понемногу, а потом верстами потянулись домики с садами и огородами, обнесенные заборами. Было отрадно и успокоительно ехать этими просторными слободками. В окнах домов, то с красными, то с белыми занавесками, виднелись горшки с цветущими растениями, в садах красовались пышные георгины... Все, что было забито, обезличено казармой, на свободе разом пробудилось, приняло жизненную нормальную форму. Проявились индивидуальности, личный вкус, заговорили человеческие потребности в уютной чистой обстановке...»

Образ жизни княжеской четы был таков, что они не сидели на одном месте, хотя заводу, как считает сама Мария Клавдиевна, было отдано ею четыре года.

«Четыре года кипучей деятельности, полные осмысленного труда на заводе, пролетели как сон. Мне даже всегда было очень жаль уезжать на зиму в Петербург, отрываясь от дела».

В Петербурге энергия княгини направилась в два другие русла. Первое было то, что она увлеклась собиранием акварелей, собирала как русских художников, так и западноевропейских и насобирала большую, ценную коллекцию. Во-вторых, по совету Репина, она открыла студию для молодых художников, где они учились бы под руководством Репина и готовились бы к поступлению в Академию художеств.

«Студия наша сразу завоевала себе почетное место. Желающих поступить в так называемую «Тенишевскую школу» было в десять раз больше, чем позволяло помещение. В начале учебного сезона места брались положительно с боя, иногда даже происходили очень тяжелые сцены отчаянья, когда Репин, после пробных занятий, отстранял того или другого ученика, не находя в нем достаточно данных».

О характере меценатки, об атмосфере, царившей в студии, говорит следующая запись.

«Студия выходила на Галерную. На этой улице не было ни ресторана, ни приличной столовой или кондитерской. Пойти закусить и позавтракать было некуда, приходилось для этого переходить огромную Исаакиевскую площадь, бог весть куда, что отнимало много времени. Петербургский зимний день уж и так короток, поэтому многие предпочитали голодать до вечера. Я придумала, чтобы устранить это неудобство, устроить в особой комнате, рядом с мастерской, что-то вроде чайной. В двенадцать часов подавался огромный самовар с большим количеством булок. Вначале мои художники стеснялись пользоваться даровым чаем, отказывались под разными предлогами... но потом понемногу привыкли к этому обычаю, тем более что я приходила вначале сама с ними пить чай, приглашая составить мне компанию. В конце концов, все до такой степени привыкли к этому чаю, что потом, уже поступив в Академию, прибегали к нам оттуда, даже приводя с собой товарищей...»

Из этой «Тенишевской студии» вышел, между прочим, Иван Яковлевич Билибин.

Судьба, как хорошее половодье на большой реке, несла эту женщину, крутила на завертинах, пока не нашлась мощная и прямая струя среди других завихряющихся и переплетающихся струй, которая и подхватила ее и понесла уже прямым сильным течением. Каждое яркое явление культурной и общественной жизни возникает при соединении нескольких предпосылок и причин, как объективных, так и субъективных, включая личные качества человека. Впрочем, личность тоже ведь явление культурной и общественной жизни и тоже формируется, а потом и действует под воздействием многих внешних причин.

С одной стороны, во второй половине XIX века, в особенности в его последней четверти, в России окрепло и расцвело купечество, а также, как мы теперь сказали бы, крупная промышленная буржуазия, попросту говоря, появилось много людей, у которых оказалось много и даже очень много денег.

С другой стороны, в это же время, то есть во второй половине XIX века, особенно в последней его четверти, произошла яркая и мощная вспышка русского национального самосознания, возрождения национального искусства. Эта вспышка захватила все области культуры и практически все слои населения.

Сергей Маковский так писал об этом удивительном явлении:

«От времени до времени в жизни каждой страны сотворяются эпохи, овеянные призраками столетий. В эти эпохи художественное творчество наций как будто вспоминает: нарождающиеся мелодии будят эхо далеких песен, новые формы выявляют красоту бесследно минувшего. В эти эпохи воскресшая национальная старина делается близкой и любимой. Она манит к себе, как прекрасное марево. Ее скрытые силы, исходя, точно магнетические волны, из смутных глубин народного духа, начинают властно действовать на творческое сознание современности, и поколения художников, завороженные ими, приобретают дар ясновидения».

Да, искусство мало того, что как бы вспомнило детство народа, давние исторические времена, но и обратилось к сегодняшней (тогдашней) народной жизни, а вернее сказать, оно обратилось к душе народа, которая, разумеется, едина во все времена, пока жив народ, но может быть либо загромождена историческими наслоениями, либо очищена от них, выявлена и ярко выражена.

Это была эпоха открытия древнерусской живописи (из-под позднейших наслоений), эпоха утверждения русской оперы и симфонической музыки, эпоха Мусоргского («Хованщина» и «Борис Годунов»), Бородина («Князь Игорь» и «Богатырская симфония»), Римского-Корсакова («Снегурочка»), Островского, Чайковского, Стасова, Достоевского, Толстого, Тургенева, Чехова, Блока, Бунина, Васнецова, Рериха, Врубеля, Крамского, Перова, Сурикова. Эпоха Станиславского и Шаляпина, Малого и Художественного театров, частной оперы Саввы Ивановича Мамонтова и Третьяковской галереи. Это была эпоха Тенишевой и ее Талашкинских мастерских.

Тут я вижу три слагаемых, которые, совпав в определенной точке, и породили яркую вспышку, известную теперь (увы, уже только в истории культуры) как Тенишева и ее мастерские. Во-первых, неуемность, неистовость натуры этой русской женщины, широта ее души, жажда деятельности именно на пользу родному народу и отечеству. Во-вторых, материальные возможности, которыми она внезапно стала располагать. В-третьих, общая волна национального возрождения, поднявшаяся в те годы, оказавшаяся очень близкой и всецело захватившая ее душу. Процесс, правда, шел взаимный: Третьякова подняла та же волна, но и он способствовал подъему этой волны. Васнецов и Врубель, Малютин и Рерих, Сомов и Коровин, Нестеров и Репин, Савва Мамонтов и княгиня Тенишева... Строго говоря, они все (с прибавлением еще десятков имен, частично

уже перечисленных нами), они-то, строго говоря, и были — волна.

Из всех возможных слагаемых самое случайное тут — Талашкино. Это могло быть и другое именье. Возникло же оно следующим образом.

Как мы уже знаем, владелицей Талашкина была Киту, Екатерина Константиновна Святополк-Четвертинская, лучшая подруга Марии Клавдиевны Тенишевой. Тенишевы любили это место, часто ездили в гости к Киту и подолгу там жили. Но постепенно возникло опасение, что Киту это именье продаст. Она болела, и ее угнетала мысль, что если с ней что-нибудь случится, то именье по наследству перейдет в руки очень дальних родственников, которых мало того, что Екатерина Константиновна не любила, но и считала людьми малокультурными, не способными продолжать ее различные культурные начинания и усовершенствования.

Тогда, с присущей ему решительностью, князь Тенишев решил сам купить это именье, с тем, чтобы оно числилось за ним, но чтобы прежняя хозяйка жила в нем пожизненно, как ни в чем не бывало. (На самом деле Киту пережила свою подругу, а тем более князя и даже писала некролог Марии Клавдиевне. А обе они пережили и Талашкино и тогдашнюю Россию. Мария Клавдиевна умерла под Парижем в 1928 году, именье же Талашкино было куплено Тенишевыми в 1893 году.)

Екатерина Константиновна действительно продолжала жить в Талашкине как ни в чем не бывало, однако его полноправной хозяйкой сделалась все же новая хозяйка Тенишева. С этих пор эти два понятия — Тенишева и Талашкино — накрепко связаны между собой.

Извлечения.

«Путешествие в Талашкино очень несложно. Вы садитесь на Брянском вокзале на почтовый поезд в 9 ч. вечера (билет второго класса стоит около 6 рублей) и утром в одиннадцать Вы в Смоленске, где тут же на станции берете извощичью коляску прямо в Талашкино».

М. А. Врубель С. В. Малютину[1]
1900 год

«Теперь стремлюсь ликвидировать здесь дела, чтобы поехать в Талашкино на недельку, где мне так прекрасно жилось в прошлую эту же пору года... Когда долго не имеешь общения с художественным миром, то чувствуешь голод».

И. Е. Репин А. А. Куренному
1897 год

«В Талашкине все удобства для работы, чудесная библиотека, полная свобода распоряжаться собой».

М. А. Врубель С. В. Малютину
1900 год

[1] Лариса Журавлева. Как вспоминается Талашкино. — Декоративное искусство СССР, 1981, № 3.

«Роскошная природа, полная свобода действий, веселье, шум — все дышало жизнью... Общество, где первенствующую роль играли художники, артисты, музыканты, где каждый занят разрешением какой-нибудь творческой задачи, похоже было скорее на Италию времен Ренессанса...»

Б. К. Яновский. Из воспоминаний о Врубеле. 1899 год

«Обеднели мы красотою. Из жилищ, из утвари, из нас самих, из задач наших ушло все красивое... Стыдно: в каменном веке лучше понимали значение украшений, их оригинальность, бесконечное разнообразие.

Не от столиц ждать красоты... Не от торжищ искусства. В этих истоках грязнится живая вода, а бьет она нежданная из тишины и покоя, от самой земли.

В Талашкине неожиданно переплелись широкая хозяйственная деятельность с произволом художества: усадебный дом — с узорчатыми теремками; старописный устав — с последними речами Запада...

На окрестное население, всегда близкое художественному движению Талашкина, ложится вечная печать вечного смысла жизни. Тысячи окрестных работниц и работников идет к Талашкину — для целой округи значение огромное; тако протянулась бесконечная паутина лучшего заживления.

У священного очага, вдали от городской заразы, творит народ вновь обдуманные предметы, без рабского уродства, без фабричного клейма, творит любовно и дружно.

Видно, душевной потребностью, сознанием твердой и прочной почвы двинулось дело талашкинских школ и музея.

Недаром за границей оценивают достинства дела княгини Тенишевой и с доброжелательством говорят о нем, недаром молодежь полна желаний применить свои силы в таком деле.

Думается, что этому большому делу предстоит еще крупнейшее развитие... Трудно предугадать, как пойдет оно, какие заторы его ожидают и какой след оставит оно в русской жизни. Нужны усилия не только отдельных личностей... Нужны явления сильные, с широким размахом. Такое и дело княгини Тенишевой, крепкое в неожиданном единении земляного нутра и лучших слоев культуры»[1].

«Национальное самосознание должно отныне крепнуть в России. Художественные изделия «Талашкина» — опыт воскрешения народного вкуса. Они доказывают жизненность народной красоты... Княгине Марии Клавдиевне Тенишевой удалось создать в своем имении Талашкино под Смоленском живое художественное дело. Там несколько художников, близких мечте о возрождении прикладного искусства, потрудились над мотивами русского дома, русского жилья. Между ними есть мастера всем известные, есть и скромные труженики, которых молва еще не

[1] Воспоминания о Талашкине Н. Рериха. Изд. «Содружество». Петербург, 1905 г.

отметила. Их совместная работа осуществила красивый, интересный опыт стиля»[1].

Народно-просветительская, как я назвал бы ее, деятельность княгини Тенишевой в Талашкине легко расчленяется на несколько, ну что ли, пунктов (чтобы не искать других слов вроде «сферы»), и в то же время ее невозможно расчленить и подразделить, потому что одно вытекало из другого, одно дополняло другое и все вместе представляло единое целое, овеянное одним духом, одной целью, одним стремлением. А пункты я все же назвал бы такие.

1. Сельскохозяйственная школа для крестьянских мальчиков и девочек, пчеловодческий музей, а также неотделимые от школы оркестр балалаечников и талашкинский театр.

2. Талашкинские мастерские прикладного искусства: столярные, резьбы по дереву, живописные, керамические, красильные, вышивальные, эмалевые.

3. Строительство: «Теремок», Дом Сергея Малютина, храм.

4. Собирание старины и музей «Русская старина».

5. Центр притяжения русских национальных сил того времени, созвездие имен, просиявших, так сказать, на талашкинском небосклоне. Талашкино как очаг культуры на рубеже двух веков.

Надо сказать, впрочем, что многое, про что мы говорим «Талашкино», происходило на самом деле во Фленове, в хуторе, который княгиня прикупила к своим землям специально для своей деятельности. Это Фленово с холмом, возвышающимся над остальной местностью (на этом-то холме и будет потом построен храм), находилось в полутора верстах от господского талашкинского дома. То есть оно и сейчас находится на том же месте, исчезла только точка отсчета — господский дом. И если сейчас везут экскурсантов в «Талашкино», то на самом деле они в Талашкино не попадают, затем что ни смотреть, ни делать им там нечего, а попадают они исключительно во Фленово. Что́ они там видят, обсудим позже.

Первым заведеньем, организованным во Фленове после его покупки, и была сельскохозяйственная школа для крестьянских детей, преимущественно сирот.

«...У меня сложился известный идеал народного учителя. Я всегда думала, что деревенский учитель должен быть не только преподавателем в узком смысле слова, т. е. от такого-то до такого-то часа давать уроки в классе, но он должен быть и руководителем, воспитателем, должен сам быть сельским деятелем, всеми интересами своими принадлежащим к деревенской среде, знать сельское хозяйство, хотя бы в какой-нибудь маленькой отрасли его, быть если не специалистом, то любителем, например, огородничества, садоводства или пчеловодства, чтобы подавать пример своим ученикам, приучать их к труду, пробудить сознательное отношение и любовь к природе, а кроме того он должен быть и их первым учителем нравственных правил, чистоплотности, порядочности, уважения к чужой собственности... Где же как не в школе должны получить дети первые примеры для жизни? Все это лежит на учителе».

По-моему, это и сейчас можно было бы вывесить, написанное крупными буквами, в каждой учительской комнате, в каждой сельской школе. И так ли уж случайно мы теперь все больше и больше забываем прекрасное слово «учитель» (применительно к школе)?

«В скором времени во Фленове вместо покривившихся и ветхих построек выросло хорошее здание с просторными классами, богатой учительской и ученической библиотеками и разными учебными пособиями. Рядом со школой я построила общежитие на двадцать человек, с комнатой для дядьки, удобной столовой и светлой кухней, чтобы ученики могли, по очереди дежуря в ней, сами следить за доброкачественностью провизии. На одной линии с общежитием расположилось длинное здание, состоящее из четырех квартир, для управляющего школой, преподавателей и сторожа, прилегающее одной стороной к старому липовому саду, по склону которого была расположена пасека, наблюдательный павильон со стеклянным учебным ульем, весами, для наблюденья ежедневного взятка, и картограммами. Сад, огород и фруктовый питомник...»

«Наконец, школа была готова, и я назначила день для приема учеников. Уже спозаранку во Фленово собралась целая толпа баб и мужиков, таща за собой вереницы ребятишек, всех возрастов, мальчиков и девочек. Вдоль заборов расположились телеги с семьями в ожидании молебствия... да, времена уже были не те — не только не приходилось уговаривать родителей отдавать детей в школу, но, напротив, не хватало вакансий, чтобы принять всех желающих».

«Через год существования моей двухклассной школы, видя успехи учеников и прилежание, с которым они взялись за сельское хозяйство, я надумала реформировать мою маленькую школу в т. н. низшую сельскохозяйственную первого разряда. Расширенная программа этого типа школы дала бы возможность выпускать молодых людей, способных вести как свое хозяйство, так и отправлять различные обязанности по сельскому хозяйству в частных имениях... Мою школу переименовали с субсидией в две с половиной тысячи рублей в год от министерства. Со своей стороны я прикладывала около семи тысяч, а были годы, когда расходы по школе достигали пятнадцати тысяч».

«Так же реформирована была и моя маленькая школа для девочек... Приобщив девочек к сельскохозяйственному образованию, я построила для них отдельное большое помещение. На занятия и в столовую они ходили вместе с мальчиками, а ночевали в общежитии под надзором смотрительницы... девочки все оказались очень способными и дельными. Начинали они учиться сельскому хозяйству очень робко, с сом-

[1] Воспоминания о Талашкине Н. Рериха. Изд. «Содружество». Петербург, 1905 г.

нением. Когда им сказали, что они будут учить хнмню, то онн расплакались, это слово показалось им страшным, а по окончании все вышли прекрасными работницамн...»

В этой-то сельскохозяйственной школе было уже на втором году ее существования введено обучение игре на балалайке. Все основательно и по-тенишевски иа широкую иогу. Обучать мальчнков игре на балалайке, а в дальнейшем руководить оркестром балалаечннков (из тридцати человек) приглашен профессионал В. А. Лидии, балалайки делали в собственных мастерских, ио мастер был выписан из Петербурга. Балалайки эти былн ие просто балалайки, но талашкинские, расписанные художниками. Между прочим, имеино из-за балалаек произошла ссора у Марии Клавдиевны с Репиным. Илья Ефимович часто бывал в Талашкине. Сохранились фотографии: княгиня и Репин на пленэре, он рисует (ну или пишет), и она рисует. Репин иаписал семь портретов Марии Клавдиевны и таким образом заработал не меньше 35 000 рублей княгининых денег. Имело смысл приехать время от времени на недельку в Талашкино. Княгиня попросила Репина расписать несколько балалаек для своего оркестра, и Репин будто бы пообещал. Но потом стал тянуть. Княгиня сердилась. И вот однажды художник будто бы произнес фразу: «Если эта восторженная дура думает, что я буду расписывать ее балалайки, то она заблуждается».

Балалайки расписывали Малютин, Головин, Врубель, Сомов и сама Тенишева. Оркестр выступал в Смоленске (благотворительно), а в 1900 году иа международной выставке в Париже произвел настоящий фурор. Французы хотели купить уникальные балалайки, ио княгиня н слышать не захотела. Жаль, что до наших дней их дошло всего девять штук (из них врубелевская только одна: четыре балалайки хранятся в фондах Исторического музея в Москве, четыре в «Теремке» во Фленове и одна (врубелевская) в фондах смоленского музея).

Талашкинский театр тоже целиком связан со школой.

«Я буквально набросилась иа театральные увеселения... и старалась приезжать на это время из Петербурга и даже из-за границы, чтобы занять мой маленький люд... Я нахожу, что в воспитательном смысле это большое подспорье, в особенности деревенский театр, н он послужил мне с пользой в моей школе для сближения с учениками. Мы временно составляли как бы единую семью, сливаясь в одно целое, стараясь сыграть пьесу как можно лучше...

Актерами у иас были ученики, ученицы, учителя и мои домашние. Мы исполняли разных авторов: Гоголя, Островского, Чехова... Между ученицами обнаружились очень способные исполнители. Режиссером была я сама. Мы вместе читали роли, я объясняла характер изображаемого лица, требования сценических условностей... все это будило мышление учеников, развивало их...

Ну, конечно, здание было для театра построено специально и все изукрашено внутри резьбой по дереву и расписано, а занавес был изготовлен по эскизу Сергея Малютина на тему «Баян, играющий на гуслях».

Знаменитые талашкинские мастерские тоже пошли от школы. Руководить мастерскими княгиня пригласила (по совету Врубеля) Сергея Васильевича Малютина. Молодой, но уже обремененный многочисленной семьей (четверо детей), художник буквально бедствовал, когда на него свалилось приглашение Тенишевой. Всей семьей переехали в Талашкино. Можно было теперь отдохнуть от изнурительной борьбы за существование. Благожелательная атмосфера, любимое дело (уже и до Талашкина в Малютине билась жилка художника-прикладника), материальная обеспеченность — все это дало возможность, с одной стороны, раскрыться удивительному таланту художника и мастера, а с другой стороны — расцвесть талашкинским мастерским.

Автор монографии о С. В. Малютине Алина Васильевна Абрамова справедливо пишет: «Три талашкинских года Малютина равны по своему значению целой творческой жизни иного художника. Не создай Малютин после Талашкина ничего больше, и то его имя вошло бы в историю русского искусства».

Почему же — три года? Говорят о ссоре Малютина с Тенишевой, о том, что слишком легко его сманили в Москву преподавать рисование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, причем симпатии в этих разговорах, конечно, на стороне художника. Княгиня-де навязывала ему свой вкус, проявляла своенравие (если не деспотизм), вмешивалась в творческие дела художника, руководство мастерскими мешало заниматься ему собственной живописью.

Но здесь, мне кажется, надо раз и навсегда решительно заступиться за хозяйку Талашкина.

Приглашение Малютина с семьей в Талашкино дало ему спасительную передышку, как мы уже говорили, от борьбы за существование. Неизвестно, как сложилась бы дальнейшая судьба художника и как потекла бы его жизнь без этой желанной и спасительной передышки.

«Врубель во время своего пребывания в Талашкине указал мне иа художника Малютина, как на человека, вполне подходящего для моего дела и по характеру своего творчества могущего выполнить все мои художественные затеи. Киту пришлось по делам быть в Москве, и я поручила ей отыскать Малютина, переговорить с ним и пригласить к себе в Талашкино на постоянную службу. Она застала его в ужасающей нищете, у него была жена и несколько человек детей. Он охотно отозвался на мое предложение и приехал к нам со всей семьей. Он оказался очень полезным и, по-видимому, сам увлекся моими задачами и целями».

Дягилев, увидевший, как живет Малютин в Талашкине, воскликнул: «В какие благоприятные условия попал Малютин, оставив свое Замоскворечье, не

приносившее ему удачи и лишь растравлявшее усталые нервы».

В Талашкине по собственному проекту (на средства княгини, конечно) Малютин построил себе великолепный дом, к сожалению не сохранившийся до наших дней. Об отношении к Малютину, между прочим, говорит и тот факт, что старшую дочку художника, девочку Олю, княгиня взяла к себе в дом, чтобы руководить ее воспитанием. Она поселила ее на половине Екатерины Константиновны, для детских игр и забав приставила к ней двух таких же маленьких девочек (дочек садовника и прачки), а потом и учителя.

«С тех далеких пор Ольга Сергеевна запомнила ярче всего пруды с черными лебедями, чудесную белую с золотом мебель, обшитую шелком, белый рояль, бронзовые канделябры, огромную хрустальную люстру...

Зимой все разъезжались из Талашкина, и девочка оставалась вдвоем с княгиней Святополк-Четвертинской, кончалась пора игр и удовольствий, учитель приходил регулярно заниматься по всем предметам.

Самыми радостными днями были те, когда Четвертинская брала девочку с собой во Фленово, обе они надевали лыжи и шли лесом и полем по нетронутому снегу. Деревья в белом одеянии напоминали те, которые рисовал отец, рассказывая сказки. Хотелось к своим, в нарядный и сказочный дом на большаке, который к тому времени был построен по рисункам и чертежам Сергея Васильевича».

Надо помнить, оценивая разрыв Малютина с Талашкином, что характер у художника был отнюдь не ангельским. Вспомним, в частности, два других, предыдущих эпизода в его биографии.

По окончании училища живописи Малютин начал работать над большой картиной, написание которой дало бы ему звание классного художника. В отведенной ему училищем мастерской он долго и усидчиво работал над этюдами и эскизами к этой картине. Но вот его учитель В. Е. Маковский сделал ему какое-то пустяковое замечание (по поводу шума в мастерской), Малютин вспылил, бросил картину. Не получил звания классного художника и на всю жизнь рассорился с Маковским.

Позже Малютин получил заказ от Исторического музея на большое панно. «Художник находился тогда в расцвете творческих сил. Задумана была, судя по сохранившимся двум маленьким эскизам, грандиозная картина». Но — ссора с дирекцией музея, и годовой труд зачеркнут, картина написана не была. Из-за чего ссора, интересно узнать? Художник испачкал красками пол в зале музея, и ему сделали замечание. Причем в ссоре, как видно, художник вызвал резкое раздражение у дирекции. Об этом говорят два маленьких документа.

«Управление Исторического музея не нашло возможным поручить Вам написать картину «Куликовская битва» и просит вернуть взятые взаимообразно 300 р.». Вернуть долг он не мог очень долго. (Заметим, что в Талашкине ему было положено жалование как раз 300 рублей в месяц.) И следующее: «Ввиду распоряжения августейшего председателя музея открыть для публики Владимирскую и Суздальскую залы, управление музея имеет честь покорнейше просить Вас немедленно озаботиться уборкою из Суздальской залы Ваших эскизов и принадлежностей рисования».

За почтительной формой скрывается тут кипящий от раздражения тон. По сравнению с этими записками «прощальная» расписка княгини Тенишевой о том, что она не имеет к художнику никаких «денежных, вещевых, личных и всякого другого рода претензий», по сдержанности тона и по корректности — идиллический документ.

Как бы там ни было, но навсегда уж теперь имя Сергея Малютина неотделимо от Талашкина, как и понятие «Талашкино», как явление русской культуры, неотрывно от имени этого художника.

«Тенишева не просто «скопировала» Абрамцево: там — мастерские и тут мастерские, там — театр и здесь театр, в Абрамцеве — церковь Васнецова, в Талашкине — не хуже. Нет, корни единых увлечений лежали глубже. Интерес к русской старине являлся тогда естественным процессом развития искусства. Александр Бенуа не зря был постоянным консультантом Тенишевой. К практической деятельности по созданию высокохудожественных предметов быта и меценаты и художники приходили в результате восхищенного увлечения стариной, составления личных коллекций изделий народного творчества...

Тенишева приняла из рук абрамцевских энтузиастов падающее знамя красивой и романтической сказки. Она не смогла бы это знамя удержать, если бы счастливый случай не связал ее с такой яркой и самобытной творческой личностью, как Сергей Васильевич Малютин» (А. Абрамова).

После ухода Малютина княгиня пригласила для руководства мастерскими двух молодых художников — Алексея Прокофьевича Зиновьева и Владимира Владимировича Бекетова, выпускников Строгановского училища, то есть уже чистых прикладников.

Заводя у себя мастерские, Тенишева преследовала три цели. Во-первых, обучать мастерству крестьянских детей, во-вторых, выработать особенный русский стиль, в-третьих, распространять изделия и тем самым получать доход, вернее, восстанавливать хотя бы часть собственных расходов. В Москве в Столешниковом переулке у княгини Тенишевой был свой магазин «Родник», где и продавались мебель, утварь, керамика, вышивки, декоративные безделушки, украшения — все, что производили мастерские в Талашкине. Филиалы этого магазина успешно торговали в Париже и Лондоне.

«Извлечения. Сергей Маковский. «Изделия мастерских кн. М. К. Тенишевой. Статья, вошедшая в книгу «Талашкино», издание «Содружество». Петербург, 1905 год.

Между прочим, книга, драгоценность которой сейчас невозможно переоценить, ибо в ней воспроизве-

ны на более чем ста пятидесяти фотографиях множество разнообразнейших изделий талашкинских мастерских, ныне безвозвратно утраченных, а также несколько интерьеров талашкинского дома, зрительный зал театра, внешний вид театра, теремок, резные ворота, внутренний вид мастерских и т. д. ...Но займемся небольшими извлечениями из статьи Сергея Маковского.

«Выработался взгляд, что можно строить жилища и обставлять их предметами, не заботясь вовсе о красоте».

«Начали строить дома, лишенные всякой гармонии линий, дома — клетки, дома — сараи, дома — казармы, дома — тюрьмы — серое, каменное уныние века».

«Выродилась внешность книги, еще в тридцатых годах столь приятная и на ощупь и для глаза, с каждым десятилетием ухудшались печать, бумага, переплет, типографские знаки».

«В конце прошлого столетия среди европейских народов созрело снова желание стиля».

«Древние крестьянские изделия дешевы, но сколь красивы!»

«...Никому не приходило в голову, что за те же деньги можно создать предметы с заботой о красоте и стремиться к благородству стиля, не изменяя принципам технической простоты».

«Наиболее развитые люди почувствовали некрасоту окружающих их предметов».

«Древняя мудрость народа не обманула ожиданий. Забытое волшебство сказок опять превратилось в реальность. В новых формах таинственно осуществилась красота миров, снившихся когда-то русским людям. От старинных городов и церквей, от старинных деревянных изделий и узорных вышивок, от всего своеобразно-красивого, что прожило века в тихих просторах великорусских равнин, как будто отделилось что-то родное, нужное современному творчеству».

«На предметах домашнего обихода появилась затейливая резьба и напомнила об узорах на уютной прадедовской утвари. Фантастические цветы, небывалые папоротники и подсолнечники, как красочные символы народных суеверий, расцвели на глиняных сосудах, на ларцах, полочках и разноцветных тканях. Прихотливые завитки, украшавшие когда-то заглавные листы требников и края крестьянских лубков, запестрели снова на страницах иллюстрированных изданий.

Так воскрес наш национальный орнамент».

«Производство села Абрамцева постепенно уступило первенство производству села Талашкино, где свила себе гнездо другая известная меценатка и даровитая художница княгиня Мария Клавдиевна Тенишева».

«В них чувствуется особая «берендеевская» красота, что-то донельзя восточно-славянское, замысловатое, варварское и уютное».

«Из глубины народного духа протянулись к нам золотые нити художественной грезы. Колдовство искусства обратило сказку в желанную быль. Где-то в нас, очень глубоко, вспыхнуло как зарница сознание невозможного. И мы почуяли самое близкое, самое вечное».

«В России современные вопросы стиля назрели как раз в эпоху, когда мы стали вновь открывать древние сокровища народные и увидели их красоту в истинном свете. И мы полюбили их, забыв о том, что воскрешение национальных мотивов не является целью само по себе, но что эти мотивы — лишь материал, которым надо воспользоваться для создания стиля, отвечающего условиям общеевропейской культуры».

«У художественной промышленности наших дней есть прямая цель — быть красивой и вместе с тем удобной и нужной».

«Мы, русские, во всяком случае, не вправе забывать о непочатых силах народных. Они нужны нам для строительства культурно-национального, особенно нужны искусству».

«В распоряжении нашего творчества — года и десятилетия, народ творит веками. Веками издавались нехитрые русские узоры: бесчисленные поколения воспитались на них. Сложилась традиция, своего рода обычай, такой же непреложный, как обычаи семьи и веры».

«Подобно тому, как из бедных крестьянских песен в несколько тактов расцвели кружевные симфонии Римского-Корсакова и изысканно-нежные романсы Чайковского, так из этих узоров выросли красоты национального стиля».

«Середина» не выносит оригинальности, она инстинктивно боится незаурядного... И корень и вершина ей одинаково недоступны... обратные полюса притягиваются... в младенческом примитивном творчестве таятся нежные зародыши высших достижений. Венец и основа засветят свет красоты... на гибель середине».

Условно распределяя деятельность Марии Клавдиевны по пунктам, мы под номером третьим поставили строительство в Талашкине, архитектуру. Хотя — еще раз подчеркнем — деятельность эта была едина, питаема одной идеей. Одно вытекало из другого, одно органично сочеталось с другим.

Одна часть строительства была вызвана необходимостью и носила, как можно было бы сказать в очерке, утилитарный характер. Понадобилось помещение для театра — построили театр. Понадобилось помещение для собрания старины — построили «Скрыню». Понадобилось жилье для семьи Сергея Васильевича Малютина — построили ему дом. Не говорим уж о школе, общежитии и доме для учителей [1].

[1] Судьба перечисленных построек такова. Здание театра сгорело. «Скрыня» цела, хотя вид у нее теперь совершенно непотребный. В ней размещается пункт по приему молока. Малютинский дом не уцелел. «Школа» цела, но пустует и приходит в полную негодность. «Общежитие» цело, в этом доме живут несколько семей.

Вторая часть строительства имела чисто декоративный характер. Построили так называемый «Теремок». Просто для красоты. По проекту Сергея Малютина. Потом, чтобы теремок не пустовал, разместили в нем школьную библиотеку, но могли бы и не размещать. Просто это был образец стиля, эксперимент, деталь ландшафта.

Ставили там и сям резные орнаментальные ворота. Тоже все по эскизам Малютина. В том числе и главные въездные ворота в само имение. Но венцом всех архитектурных сооружений в Талашкине был, конечно, храм, который строился (с перерывами) и украшался грандиозными мозаиками Рериха и его росписью двенадцать лет. Этот храм должен был сосредоточить в себе практически все виды прикладного искусства, процветавшие в Талашкине: архитектурный стиль, керамику, деревянную резьбу, эмаль, художественное шитье, роспись, чеканку, вышивку, ковку, да сверх всего еще вот — мозаики Рериха. Было много проектов этого храма, не пятнадцать ли. Пробовали свои силы тут и Репин, и Васнецов, и Малютин. Сохранились две фантазии Врубеля. Профессор Прахов, не поняв замысла Тенишевой, предложил пятиглавый собор; архитектор Суслов начертал проект семиглавой пышной громады. Тогда княгиня сама при помощи И. Барщевского (о нем речь впереди) принялась лепить макет будущего сооружения, используя, вероятно, элементы и штрихи из предыдущих проектов, преимущественно (как предполагают) из проекта Малютина.

Поставленный на холме, видный издалека (и от него тоже далеко видно), сияющий и сверкающий разноцветными черепицами кровли (двенадцать кокошников и закомар) и эмалями, храм напоминал, вероятно, сказочную жар-птицу, опустившуюся на зеленый холм среди перелесков. Однако он не имел бы все же уникального художественного значения, если бы величайший художник всех времен и народов Николай Константинович Рерих не украсил его своими мозаиками и живописью.

Над входом в храм засияла огромная мозаика с изображением Спаса Нерукотворного, а вся алтарная часть внутри была расписана фресками[1], сложной богородичной композицией, которую сам Рерих называл: «Царица небесная на берегу реки жизни». А ведь это десятки квадратных метров живописи Николая Константиновича Рериха! Все это уже было сделано и закончено. И если бы сохранилось, уцелело, то талашкинскому храму не было бы теперь никакой цены. Курьез состоит в том, что официальная церковь того времени не приняла этого храма, то есть рериховских мозаик и росписи. Оно и понятно: церковь — это канон, не терпящий никакого вольного обращения. И если, скажем, на церковной росписи появилось изображение языческого символического солнца, или какая-нибудь неканоническая архитектура, или растительный, неканонизированный орнамент, или вдруг олени на одеждах богородицы, то церковь допустить этого не могла. Короче говоря, храм не освятили, церковной службы в нем ни разу не совершалось, по сути дела, он ни одного дня не был храмом, а оставался лишь уникальным и драгоценным произведением искусства. Значит, даже и в порядке борьбы с религией не было необходимости его трогать и портить.

Но десятилетиями в нем хранили не то зерно, не то картошку, так что внутри не осталось ни одного квадратного сантиметра росписи, не уцелела и разноцветная, обливная черепица кровли, не уцелел барабан с эмалями, не уцелел крест. Казалось бы, раз храм этот не храм, то можно жалеть мозаики, живопись, черепицу, эмали, но не крест. Однако (как не раз уж приходилось об этом писать) крест на церковном здании есть завершающая архитектурная деталь. Скажем, Адмиралтейство без шпиля или Петропавловская крепость без шпиля будут уж не Адмиралтейство и не Петропавловская крепость. Или Большой театр в Москве — без квадриги. К тому же крест, наверное, уж был исполнен в том же талашкинском стиле: горел позолотой, сквозил ажуром и блистал эмалями.

В 1946 году, когда вышло постановление Совета Министров о сохранении Талашкина как памятника русской культуры, пришлось в спешном порядке покрыть храм (сложную конфигурацию его крыши со всеми закомарами и кокошниками) кровельным железом, чтобы хоть как-нибудь защитить остатки храма от снега и дождей. Это была профилактическая мера, но отнюдь не реставрация. Дождется ли он реставрации (чтобы опять обливные черепицы и эмали), бог весть. Ладно хоть сохранилось над входом рериховское мозаичное изображение Спаса Нерукотворного. Очевидно, на протяжении тех десятилетий снаружи условия сохранения мозаики были более благоприятными, чем внутри. Но и то правда, что мозаика более способна противостоять всевозможным невзгодам, нежели роспись по загрунтованному холсту...

Теперь надо сказать еще об одной страсти Марии Клавдиевны Тенишевой, еще об одной стороне ее деятельности, причем о такой стороне, что если бы она не сделала ничего другого (то есть ни школы, ни мастерских, вообще ничего), то одно это оставило бы по ней добрую память, а имя ее осталось бы в истории русской культуры как одно из славных имен. Речь идет о собирании русской старины.

Страсть к собирательству всегда обуревала мятущуюся душу этой необыкновенной женщины. Вспомним, как она насобирала большую и ценную коллекцию акварелей, которую подарила потом Русскому музею. Известно также, что сначала она, пока не вышла на прямую и нужную дорогу, не пренеб-

---

[1] В литературе о Талашкине чаще всего употребляется слово «фрески», но все же это были не фрески (то есть не роспись красками по сырой штукатурке), а другая техника. На стены был наклеен холст, который потом загрунтовали. По этому-то загрунтованному холсту и шла роспись. Когда я, стараясь уточнить, спросил у теперешнего музейного работника, у, так сказать, «хозяйки» Талашкина Лидии Ивановны Кудрявцевой, точно ли это были не фрески, она сказала: «Сомневаться не приходится. Я сама трогала руками этот холст, когда он клочьями, уже обсыпавшийся, свисал со стен».

регала западными антикварными ценностями. Но постепенно русская, народная идея выправила ее метания и все поставила на свои места.

«Профессор Владимир Ильич Сизов[1] был моим старинным знакомым. Однажды, когда он приехал ко мне в Талашкино погостить, я обратилась к нему с моими сомнениями, колебаниями и показала ему свою коллекцию русской старины, которую я много лет уже, ощупью, просто каким-то чутьем, собирала... Он одобрил мой выбор, нашел, что у меня очень верный инстинкт, что я на верном пути, что коллекция моя уже сейчас, хотя и не полная, представляет большую ценность, и затем дал мне целую программу, как руководящую нить, которой я должна следовать при собирании, если хочу составить такое собрание русской старины, в котором было бы единство и полнота. Он же посоветовал мне собирать все, относящееся до русской этнографии, а в частности Смоленской губернии...»

Профессор Сизов порекомендовал княгине большого и тонкого знатока старины Ивана Федоровича Барщевского, жившего тогда в Ярославле. Преград для княгини не существовало. Она сама немедленно едет в Ярославль и приглашает Барщевского к себе на службу. С этого дня и до смерти судьба Ивана Федоровича связана с музеем «Русская старина».

Как доверенное лицо княгини, он ездил по русским городам и весям и покупал все, что считал нужным. Когда же антиквары сами приносили в Талашкино предметы старины, то Мария Клавдиевна (хотя последнее слово всегда оставалось за ней) ничего не брала, не посоветовавшись с Иваном Федоровичем.

Как известно, насобирали они до 8000 названий уникальных старинных предметов. Коллекция Тенишевой оценивалась в несколько миллионов тех еще (до первой мировой войны) русских рублей.

Сначала свое собрание Мария Клавдиевна держала у себя в Талашкине в специальном помещении. Называлось это помещение «Скрыня». Потом в Смоленске, на участке земли, принадлежавшей Кнту, был построен по проекту Малютина (при участии В. М. Васнецова и самой Тенишевой) красивый двухэтажный дом. В нем и разместился музей княгини Тенишевой под названием «Русская старина». (Сравним современное название музея в Смоленске: «Смоленский областной Государственный объединенный исторический и архитектурно-художественный музей-заповедник»).

Превратности судьбы у музея «Русская старина» были такие.

Он открылся в 1905 году. В это время, как известно, назрела, а потом и разразилась революционная ситуация. Опасаясь за свои ценности, княгиня увезла их в Париж, где они с большим успехом демонстрировались ни много ни мало — в Лувре. Конечно, французы не хотели бы выпустить из рук такое сокровище и предлагали княгине за ее собрание огромные деньги. Однако в 1908 году она все до мелочи опять привезла в Смоленск и разместила все в прежнем здании.

В 1911 году свой музей вместе с домом она принесла в дар городу Смоленску. Вернее, она передала его Московскому археологическому институту с тем, чтобы все и вечно хранилось в Смоленске, где у этого института было отделение.

«Мне хотелось бы, чтобы мой музей навсегда остался в городе Смоленске и чтобы ни одна вещь из него не была передана в другой музей»[1].

Вместе с музеем Мария Клавдиевна вручила археологическому институту золотое эмалевое блюдо, на котором было написано (извинительна для такого торжественного случая некоторая излишняя, может быть, возвышенность слога, да и материал сам — золото с эмалью — требовали чего-то такого, не просторечного и скороговорного): «Придите и ведайте, мудрые. Влагаю дар мой в руки ваши. Блюдите скрыню сию и да пребудет во веки сокровищница сия во граде Смоленске на служение народу русскому. Блюдо сие построила трудами своими княгиня Мария Тенишева в лето 1911».

Тогда-то и произнес директор института А. И. Успенский слова, которые мы приводили уж в начале этого очерка: «Если этот музей есть гордость Смоленска, то женщина, проявившая такую любовь к просвещению, есть гордость всей России».

Надо сказать, что смоляне по достоинству оценили поступок княгини. Улица, на которой размещался музей «Русская старина», была названа Тенишевской, а имя Марии Клавдиевны было навечно занесено в список почетных граждан города Смоленска.

Потом у музея был очень тяжелый период. Как известно, Мария Клавдиевна часто и много жила в Париже. Там ее и застал Октябрь 1917 года. Слухи до Парижа доходили самые противоречивые, потом нахлынула волна эмиграции. Конечно, люди, приехавшие из России в эмиграцию, тоже рисовали события не в самых радужных красках. Княгиня Тенишева возвратиться в Россию поостереглась.

Талашкино постигла судьба других помещичьих имений. Барский дом, театр и многое другое сгорело. О храме мы говорили. Остался в целости только флёновский «Теремок».

Что касается музея «Русская старина», то в библиотеке я нашел занятную книжицу, изданную в Смоленске в 1926 году. Написал ее А. П. Серебренников, а называется она «Краткий исторический очерк Государственного историко-этнографического музея в Смоленске, основанного М. К. Тенишевой».

Нельзя не удержаться и не выписать оттуда хотя бы несколько маленьких отрывков. Книжечка Серебренникова представляет собой как бы отчет о состо-

[1] Основатель Исторического музея в Москве.

[1] Из письма художнику П. И. Нерадовскому. — Рукописный отдел Государственной Третьяковской галереи, ф. 31, ед. хр. 1568.

яннн музея, о ремонте, о пополнении музея, о его реконструкции.

«Перехожу ко второму вопросу о пополнении музея.

В 1922 году при нзъятин церковных ценностей в распоряженне музея поступило 180 предметов. Наиболее ценное — это поступление серебра, которое до того времени было слабо представлено в музее. Поступнлн потиры, дискосы, кресты, еваигелня, митры и прочее 16—18 веков, некоторые чудной чеканной работы, кованые, червленые, большиииство русской работы, некоторые «немецкого дела»... Интересны евангелня: одно 17 в. в серебряном окладе, замечательное по чеканке, весом два пуда. Другое 1763 года, с финифтями, также замечательное по чеканке, весит оно также около двух пудов... Все эти предметы взяты нз Смоленского собора... Кроме того, в музей поступили церковные ценности из другнх церквей города и из разных мест губерии: от Дорогобужского, Гжатского, Духовщинского и др. нсполкомов».

«За этот же период времени 1918—20 н в следующие годы необходимо отметнть самоотверженную деятельность И. Ф. Барщевского по сохранению музея — своего детища. Известно, что за указанный период в России погибло много памятиков старины... Отопление музея нспорчено, почему знмой в музее «адскнй» холод. Несмотря на это, Иваи Федорович музей открывает и, зимой. Даже публнка не выдерживает. Зимой в музее бывает холоднее, чем на дворе... С января 1924 г. удалось восстаиовить отопленне музея...

...Весь подвальный этаж музея был затоплен... Вода стояла в подвале выше человеческого роста в течение четырех лет. Былн залиты печн, находящиеся в подвале. В 1921 году губмузеем был пронзведен ремонт по осушке подвала: был произведен дренаж на расстоянии 1/4 версты, Т. о. подвал был осушен. В 1922 году отремонтирован осевший пол первого этажа в двух залах... во многне рамы музея вставлеиы стекла, разбитые в течение 1918 н след. годов... В 1924 году исправлена крыша музея».

И все же самой большой угрозой музею «Русская старина» оказалнсь не вода и не холод.

Дело в том, что организация под названием Губмузей начала всевозможные перестройкн и перегруппнровкн экспонатов. Скажем, этнографию к этнографин, археологию к археологнн, живопнсь к живописи. Стали образовываться то историко-этнографическнй музей, то историко-археологический. Онн стали передавать друг другу экспонаты фондов. В киижнце А. П. Серебренникова об этом периоде встречаются фразы:

«В связи с выполнением общего плана реорганизации музеев... произведена работа по перегруппировке коллекций...»

«С целью более строгого распределения экспонатов по нх характеру...»

«В основу перегруппнровки положена задача...»

«В целом судьба музея не представляется достаточно определенной, а план его работ — вполне надежным и целесообразным... Музей не был нн археологическим, нн этнографическим по существу, ни тем более местным, областным. Это был музей русского прикладного искусства... Вот почему вызывает сомненне та реоргаиизацня музея в связн с выработанной Губмузеем сетью музеев в г. Смоленске... будет жаль, если прекрасное начинание Тенишевой, нсключительное по своей научной и художественной ценностн, будет уложено, как на прокрустово ложе, на тот или иной план местного музея. Тенишевский музей должен оставаться самим собой, продолжать дело своей основательницы и ни в какой мере не стремиться к областной программе».

Как можно догадаться из всего вышензложенного, музей Теннишевой «Русская старнна» прекратил свое существованне.

Как называется теперешний музей в г. Смоленске, мы уже знаем: «Смоленский областной Государственный объеднненный исторический и архитектурно-художественный музей-заповедник».

700 экспоиатов из тенишевского музея (из 8000) экспонируются на выставке «Русский быт» на Соборной горе. Кое-что выставлено в «Теремке», остальное — предполагается — в разных фондах. В зданни, построенном Марией Клавдиевной для своего музея «Русская стариаа», располагается областная картииная галерея.

Мы посмотрелн на разные стороны талашкннской деятельностн Марии Клавдневны Теннишевой: сельскохозяйственаия школа, мастерские, строительство, балалаечный оркестр и театр, музей «Русская старина». Мы не коснулись еще ее археологических раскопок в Смоленской области, ее участня в создании журнала «Мнр нскусства», музыкальной жизнн в Талашкине, кроме того, не коснулнсь значения этого места как очага русской культуры, манящего иа свой свет н свое тепло все лучшее, что тогда было. Напомним один только перечень имеи людей, побывавших в Талашкнне, находивших там неизменный привет, творческую атмосферу, а то и материальную поддержку. И. Е. Репин, М. А. Врубель, Александр и Альберт Бенуа, Н. К. Рернх, К. А. Коровин, С. В. Малютин, И. Я. Билибин, И. Ф. Стравинскнй, Ф. И. Шаляпин, В. М. Васнецов, М. В. Нестеров, В. А. Серов, А. Я. Головин, С. К. Маковский, С. П. Дягнлев, профессора А. В. Прахов, В. И. Снзов, музыканты Б. Яиовский, Ф. Комиссаржевский, В. Андреев, С. Колосов, журналисты, общественные деятели...

Мы знаем, какую роль может нграть в культурной жизни общества просто салон, где собираются время от времени передовые и просвещениые люди, общаются между собой, объедияются, насыщаются общнми идеями. Но здесь ведь был не салон, куда приходят на вечер и к утру разъезжаются, сюда приезжали не только говорить, но и работать, делать, с о з и д а т ь. Недаром это словечко так высвечено в статье Николая Констаитиновича Рериха «Памяти

Марии Клавдиевны Тенишевой». Мы много тут «извлекали» и выписывали. Извлечениями из этой скорбной статьи можно закончить этот скромный, но, думается, необходимый в наши дни очерк.

ПАМЯТИ МАРИИ КЛАВДИЕВНЫ ТЕНИШЕВОЙ

После разрушений и отрицаний во всей истории человечества создавались целые периоды созидания. В эти созидательные часы все созидатели всех веков и народов оказывались на одном берегу...

Неутомимость, бесстрашие, жажда знаний, терпимость и способность к озаренному труду — вот качества этих искателей правды. И еще одно качество сближает эти разнообразные явления. Трудность достижения, свойственная всем поступательным движениям, не минует этих работников мировых озарений.

Принято с легким и спокойным сердцем говорить: «Мученики науки, мученики творчества, мученики созидания, мученики исканий». Это говорится с таким же легким сердцем, как обсуждается вопрос о ежедневной пище и о всех условных обычаях. Точно это мученичество сделалось нужным и непреложным, и носители пошлости и вульгарности остерегают своих детей: «Зачем вам делаться мучениками, если по нашему опыту мы можем предложить вам легкую жизнь, в которой ни одна отяготительная дума не испортит аппетит ваш. Посмотрите, как трудно этим искателям. Только исключение из них проходит невредимо по обрыву жизни. Вы наши дети и примите то же спокойное место на кладбище, которое заслужили и мы с пожеланием успокоения».

В этом успокоении, конечно, и заключается самая страшная смерть, ибо ничто живое не нуждается в успокоении, а, наоборот, живет вечным пульсом усовершенствования.

Ушла Мария Клавдиевна Тенишева — собирательница и созидательница! Как спокойно и благополучно могла устроиться в жизни Мария Клавдиевна... Но стремление к знанию и к красоте, неудержимое творчество и созидание не оставили Марию Клавдиевну в тихой заводи. Всю свою жизнь она не знала мертвенного покоя. Она хотела знать и творить и идти вперед...

Именно в ней искание жило так напряженно и глубоко, что сущность его она далеко не всегда выносила наружу. Чтобы узнать эту сторону ея природы, нужно было встречаться с нею в работе, и не только вообще в работе, но в яркие созидательные моменты работы. Тогда пламенно, неудержно М. К. загоралась к творчеству, к созиданию, к собирательству, к охранению сокровищ, которыми жив Дух человеческий.

Действительно, всею душою она стремилась охранять ценные ростки знания и искусства. И каждый собиратель знает, как ревниво нужно охранять все созидательные попытки от клещей умертвителей.

Посмотрим итоги, что Мария Клавдиевна сделала.

Она дала городу Смоленску прекрасный музей, многим экспонатам которого позавидовал бы любой столичный музей.

Она дала Русскому музею прекрасный отдел акварелей.

А сколько школ было создано или получило нужную поддержку. Наконец, художественное гнездо Талашкино, где М. К. стремилась собрать лучшие силы для возрождения художественных начал.

Вспомним, как создавались художественные мастерские в Талашкине. Вспомним воодушевляющие спектакли. Вспомним посылки учеников за границу. Вспомним все меры, предпринятые М. К. к поднятию художественной промышленности и рукоделия в смоленском народе. Вспомним «Родник» — художественно-промышленный магазин в Москве. Вспомним те исключительные заботы, которыми М. К. старалась окружить художников. Вспомним сказочные малютинские теремки во Фленове. Вспомним раскопки в Новгородском кремле, поддержанные лишь М. К. Вспомним археологов Прахова, Борщевского, Успенского... Вспомним выставки и в России и за границей, где М. К. хотела показать значение русского искусства. Вспомним музыкантов и писателей, русских и иностранцев, бывших в Талашкине. Стравинский на балясине малютинского теремка написал лад из «Весны священной». Вспомним, что именно М. К. ближайшим образом помогла Дягилеву в группе Мира Искусства начать замечательный журнал этого имени, который поднял знамя для новых завоеваний искусства.

Нужно представить себе, насколько нелегко было по условиям конца девятнадцатого века порвать с академизмом и войти в ряды нового искусства. Официальных лавров этот подвиг не приносил. Наоборот, всякое движение в этом направлении вызывало массу неприязненной вражды и клеветы. Но именно этого М. К. не боялась. А ведь равнодушие к клевете тоже является одним из признаков самоотверженного искания. Не нужно сомневаться в том, что менее сильный дух, конечно, имел бы достаточно поводов для того, чтобы сложить оружие и оправдаться в отступлении. Но природа М. К. устремляла ее действия в новые сферы. В последнее время ея жизни в Талашкине увлекала ее мысль о синтезе во всех иконографических представлениях. Та совместная работа, которая связывала нас и раньше, еще более кристаллизовалась на общих помыслах об особом музее изображений, который мы решили назвать «Храмом Духа»...

Никто не скажет, что М. К. шла не по правильным путям.

Возьмем имена разновременных сотрудников ея и оцененных ею. Врубель, Нестеров, Репин, Серов, Левитан, Дягилев, Александр Бенуа, Бакст, Малютин, Коровин, Головин, Сомов, Билибин, Наумов, Циоглинский, Якунчикова, Поленова и многие имена, прошедшие через Талашкино или через другие мастерские и начинания М. К.

Названные имена являются целой блестящей эпохой в русском искусстве. Именно той эпохой, ко-

торая вывела Россию за пределы узкого национального понимания и создала то заслуженное внимание к русскому искусству, которое установилось за ним теперь. Это показывает, насколько верно мыслила М. К., обращаясь и ценя именно эту группу смелых и разносторонних искателей.

М. К. любила и высоко оценивала значение старорусской иконописи. В то время, когда еще иконопись русская оставалась в пределах истории искусства и иконографических исследований, М. К. уже поняла все будущее художественное значение этого рода искусства. И теперь мы видим, что и в оценке икон она шла по правильному пути.

Заботясь о просвещении и поднятии уровня смоленской окраины, М. К., как видим, делала очередное дело, о котором пришло действительное время подумать. Правильность этого пути неоспорима.

Оглядываюсь с чувством радости на деятельность М. К. Как мы должны ценить тех людей, которые могут вызвать в нас именно это чувство радости. Пусть и за нею самою, в те области, где находится она теперь, идет это чувство радости сознания, что она стремилась к будущему и была в числе тех, которые слагали ступени грядущей культуры.

Большой человек —настоящая Марфа Посадница.

ПИСЬМА ИЗ РУССКОГО МУЗЕЯ

1

Помнится, уезжая в Ленинград, я обещал вам писать письма, и помнится, вы немало удивились этому. Что за причуда: в двадцатом веке из Ленинграда в Москву — письма! Как будто нет телеграфа и телефона. Как будто нельзя за пять минут (теперь это делается за пять минут) соединиться с Москвой и поговорить, и узнать все новости, и рассказать, что нового у тебя.

Были, были, конечно, и «Письма из Италии», и «Письма из далека», и «Письма русского путешественника». Только представьте себе: человек проехал из России в Париж и написал два тома писем! Тогда как во время современного перелета Москва — Париж пассажир едва успевает сочинить телеграмму о благополучном отлете и благополучном приземлении. Два эти сами по себе совершенно разные события — покинуть родную землю и ступить на землю Франции, — каждое из которых должно бы явиться самостоятельным грандиозным событием, сливаются в два-три общих слова телеграфного текста: «Долетел благополучно». Откуда же взяться двум томам? Два слова вместо двух томов — вот ритм, вот темп, вот, если хотите, — стиль двадцатого века.

Видно, уж прошло то время, когда в письмах содержались целые философские трактаты. Да и то сказать, ну ладно, если бы заехал куда-нибудь подальше, ну ладно, если бы заехал на год, на два, а то и всего-то — пятнадцать дней. Да успеешь ли за пятнадцать дней написать хотя бы два письма? Устоишь ли от соблазна, сев за неудобный для писания гостиничный столик, не коситься глазом на телефон, не потянуться к нему рукой, не набрать нужный номер? Поговорив по телефону, отведя душу, смешно садиться за письма.

Кстати, о гостиничных столиках. Не приходилось ли вам замечать, что в старых гостиницах (я не говорю, что они лучше новых во всех других отношениях) едва ли не главным предметом в номере являлся письменный стол? Даже и зеленое сукно, даже и чернильный прибор на столе. Так и видишь, что человек оглядится с дороги, разложит вещи, умоется, сядет к столу, чтобы написать письмо либо записать для себя кое-какие мыслишки. Устроители гостиниц исходили из того, что каждому постояльцу нужно посидеть за письменным столом, что ему свойственно за ним сидеть и что без хорошего стола человеку обойтись трудно.

Исчезновение чернильных приборов понятно и оправдано. Предполагается, что у каждого человека теперь имеется автоматическое перо. Со временем и сами письменные столы становились все меньше и неприметнее, они превратились вот именно в столики, они отмирают, как у животного вида атрофируется какой-нибудь орган, в котором животное перестало нуждаться. Недавно в одном большом европейском городе, в гостинице, оборудованной по последнему слову техники и моды нашего века, в совершенно модерновой, многоэтажной полустеклянной гостинице я огляделся в отведенном мне, кстати сказать, недешевом номере и вовсе не обнаружил никакого стола. Откидывается от стенки полочка с зеркалом и ящичком явно для дамских туалетных принадлежностей: пудры, кремов, ресничной туши и прочих вещей. Стола же нет как нет. Так и видишь, что люди оглядятся с дороги, разберут вещи и... устроители гостиницы исходили, видимо, из того, что самой нужной, самой привлекательной принадлежностью номера должна быть, увы, кровать.

Да и выберешь ли в современном городе время, чтобы сесть в раздумчивости и некоторое время никуда не спешить, не суетиться душой и посидеть не на краешке стула, а спокойно, основательно, отключившись от всеобщей, все более завихряющейся, все более убыстряющейся суеты.

Принято считать, что телеграф, телефон, поезда, автомобили и лайнеры призваны экономить человеку его драгоценное время, высвобождать досуг, который можно употребить для развития своих духовных способностей. Но произошел удивительный парадокс. Можем ли мы, положа руку на сердце, сказать, что времени у каждого из нас, пользующегося услугами техники, больше, чем его было у людей дотелефонной, дотелеграфной, доавиационной поры? Да боже мой! У каждого, кто жил тогда в относительном достатке (а мы все живем теперь в относительном достатке), времени было во много раз больше, хотя каждый тратил тогда на дорогу из города в город неделю, а то и месяц, вместо наших двух-трех часов.

Говорят, не хватало времени Микеланджело или Бальзаку. Но ведь им потому его и не хватало, что в

сутках только двадцать четыре часа, а в жизни всего лишь шестьдесят или семьдесят лет. Мы же, дай нам волю, просуетимся и сорок восемь часов в одни сутки, будем порхать как заведенные из города в город, с материка на материк и все не выберем часу, чтобы успокоиться и сделать что-нибудь неторопливое, основательное, в духе нормальной человеческой натуры.

Техника сделала могущественными каждое государство в целом и человечество в целом. По огневой уничтожающей и всевозможной мощи Америка двадцатого века не то, что та же Америка девятнадцатого, и человечество, если пришлось бы отбиваться, ну хоть от марсиан, встретило бы их не так, как два или три века назад. Но вот вопрос, сделала ли техника более могучим просто человека, одного человека, человека как такового? Могуч был библейский Моисей, выведший свой народ из чужой земли, могуча была Жанна д'Арк, могучи были Гарибальди и Рафаэль, Спартак и Шекспир, Бетховен и Петефи, Лермонтов и Толстой. Да мало ли... Открыватели новых земель, первые полярные путешественники, великие ваятели, живописцы и поэты, гиганты мысли и духа, подвижники идеи. Можем ли мы сказать, что весь наш технический прогресс сделал человека более могучим именно с этой единственно правильной точки зрения? Конечно, мощные орудия и приспособления... Но ведь и духовное ничтожество, трусишка может дернуть за нужный рычажок или нажать нужную кнопку. Пожалуй, трусишка-то и дернет в первую очередь.

Да, все вместе, обладающие современной техникой, мы мощнее. Мы слышим и видим на тысячи километров, наши руки чудовищно удлинены. Мы можем ударить кого-нибудь даже и на другом материке. Руку с фотоаппаратом мы дотянули уже до Луны. Но это все — мы. Когда же «ты» останешься наедине с самим с собой без радиоактивных и химических реакций, без атомных подводных лодок и даже без скафандра — просто один, можешь ли ты сказать про себя, что ты с признаками раннего артериосклероза и камней в левой почке (про дух я уж не говорю), что ты могущественнее всех своих предшественников по планете Земля?

Человечество коллективно может завоевать Луну либо антивещество, но все равно за письменный стол человек садится в отдельности. Вот примерно о чем подумал я, когда в ультрасовременной гостинице большого европейского города, в отдельном недешевом номере не оказалось обыкновенного — четыре ножки и доска — письменного стола.

В гостинице «Европейской», откуда я теперь пишу, слава богу, нашелся столик. К сожалению, я должен прервать письмо, потому что у меня билет в кино. Или, пожалуй, знаете что: лучше я на этом первое письмо и закончу. Я, правда, обещал вам рассказывать свои впечатления о Русском музее, но дело в том, что я еще не дошел до него. Я и на самом деле еще не успел побывать в Михайловском дворце. Свои задуманные походы туда я начну, вероятно, завтра. Пока же стараюсь выполнить вторую часть обещаний — каждый день по письму.

2

...Ну вот, сажусь за свой ежедневный урок.

О гравюрная красота Ленинграда! Было сказано русским поэтом про столицу Франции: «В дождь Париж расцветает, как серая роза».

Ленинград невозможно было бы сравнить ни с каким, даже самым суровым цветком, если только бывают суровые, сумрачные цветы. В Париже больше естественности и стихийности, свойственной природе. В Ленинграде больше от соразмерного человеческого творчества. Он весь как продуманное стройное произведение искусства. В него вживаешься, как в хороший роман, который хочется перечитывать снова и снова, хотя точно знаешь, что делают герои и даже на которой странице происходит то или иное событие. «Люблю тебя, Петра творенье...» Не бойтесь, я не буду повторять всех известных каждому школьнику слов о творении Петра. Но вы, зная мой характер и мои, ну, что ли, архитектурные привязанности, удивитесь, если я тотчас и безоговорочно отдам Ленинграду предпочтение перед Москвой.

Казалось бы (благодаря архитектурным привязанностям), я должен любить Москву несравненно больше. Казалось бы, она должна быть ближе сердцу каждого русского вообще. Да и неудобно, казалось бы, давнишнему москвичу не иметь хоть самого простенького патриотизма. И тем не менее. Постараюсь в нескольких словах оправдать свое удивляющее вас заявление.

Дело в том, что у Ленинграда есть, сохранилось до сих пор свое лицо, своя ярко выраженная индивидуальность. Есть смысл ехать из других городов: из Будапешта, Парижа, Кельна, Тбилиси, Самарканда, Венеции или Рима, есть смысл ехать из этих городов на берега Невы, в Ленинград. И есть награда: увидишь город, не похожий ни на один из городов, построенных на Земле.

Вот так раз! А Москва? Слышу я ваши нетерпеливые возражения. Неужели Москва не своеобразна? Откуда же знаменитые слова Пушкина: «Москва, как много в этом звуке для сердца русского слилось, как много в нем отозвалось!» Откуда же не менее знаменитые слова Лермонтова: «Москва, Москва!.. люблю тебя, как сын, как русский — сильно, пламенно и нежно!» Почему же именно при виде Москвы с Воробьевых гор просветлели в юношеском восторге два замечательных русских человека, Герцен и Огарев, и дали клятву посвятить свои жизни служению Родине? И все это перед раскинувшейся панорамой Москвы. Можно представить себе ту герценовских времен панораму. Сохранились и гравюры, дающие хоть некоторое представление о тогдашней Москве. Гравюры — не живой, не всамделишный город, но все-таки...

Вам, наверно, не раз приходилось видеть иллюстрации разных художников к сказке о царе Салтане. Именно ту картинку, где изображается город, чудесным образом возникший за одну ночь на пустынном и каменистом острове. Говорят, Москва, если смотреть издали на утренней морозной заре или в золотистых

летних сумерках, вся была как этот сказочный златоглавый и островерхий град.

Вы, конечно, любовались Московским Кремлем из-за Москвы-реки. Говорят, вся Москва была по главному, архитектурному звучанию как этот уцелевший пока, хотя и не в полной мере, Московский Кремль.

Напрягите воображение, представьте себе ту самую герценовскую панораму с Воробьевых гор. Сотни островерхих шатров, розовеющих на заре, сотни золотых куполов, отражающих в себе тихое сияние неба. Нет, Москва имела свое, еще более ярко выраженное, чем Ленинград, лицо. Более того, Москва была самым оригинальным, уникальным городом на Земле.

Может нравиться или не нравиться купольная златоверхая архитектура, как может нравиться или не нравиться, допустим, архитектура древнего Самарканда. Но второго Самарканда больше нет нигде на земле. Он уникален. Не было и второй Москвы.

Можно упрекнуть меня в излишнем пристрастии — всякий кулик свое болото хвалит. Что ж, хорошо. Зову постороннего беспристрастного свидетеля. Кнут Гамсун совершил в свое время путешествие по России и написал путевые очерки, нечто вроде пушкинского путешествия в Арзрум. Называется его книга «В сказочной стране». Итак, зову в свидетели прославленного норвежца. «Я побывал в четырех из пяти частей света. Конечно, я путешествовал по ним немного, а в Австралии я и совсем не бывал, но можно все-таки сказать, что мне приходилось ступать на почву всевозможных стран света и что я повидал кое-что; но чего-либо подобного Московскому Кремлю я никогда не видел. Я видел прекрасные города, громадное впечатление произвели на меня Прага и Будапешт; но Москва — это нечто сказочное.

В Москве около четырехсот пятидесяти церквей и часовен, и когда начинают звонить все колокола, то воздух дрожит от множества звуков в этом городе с миллионным населением. С Кремля открывается вид на целое море красоты. Я никогда не представлял себе, что на земле может существовать подобный город: все кругом пестреет красными и золочеными куполами и шпицами. Перед этой массой золота, в соединении с ярким голубым цветом, бледнеет все, о чем я когда-либо мечтал. Мы стоим у памятника Александру Второму и, облокотившись о перила, не отрываем взора от картины, которая раскинулась перед нами. Здесь не до разговора, но глаза наши делаются влажными».

Архитектура Москвы, московский, исторически сложившийся ансамбль создавал определенную атмосферу, настроение, определенным образом воздействовал на сознание, на характер людей, на их и житейское и творческое поведение.

У Виктора Михайловича Васнецова, например, был в биографии переломный момент, когда с не своей, ложной для него дороги — жанра — он резко своротил в область эпоса и сказки, где и нашел свое подлинное лицо, где и стал художником Васнецовым. Поворот этот произошел во многом под влиянием Москвы. Вот что пишет сам Васнецов Владимиру Стасову: «Решительный и сознательный переход из жанра совершился в Москве златоглавой, конечно. Когда я приехал в Москву, то почувствовал, что приехал домой и больше ехать уже некуда — Кремль, Василий Блаженный заставили меня чуть не плакать, до такой степени это веяло на душу родным, незабвенным».

В этом письме упомянуты только Кремль и Василий Блаженный, но надо ли объяснять, что сами по себе они не создают еще общей архитектурной атмосферы города. Васнецова же поразила именно архитектурная атмосфера Москвы, симфония Москвы, в которой Кремль и Василий Блаженный были чем-то вроде двух вершин. В монографии о Васнецове сказано: «Васнецов, приехав в Москву, почувствовал, что Москва обогащала и утверждала его в творческих замыслах, что силы его идут на подъем». То же пережил по приезде в Москву и Суриков, так же сильно подействовал московский архитектурно-художественный ансамбль и на Репина, и на Поленова. Василий Суриков говорит о Москве: «Я как в Москву приехал, прямо спасен был. Старые дрожжи, как Толстой говорил, поднялись... Памятники, площади — они мне дали ту обстановку, в которой я мог поместить свои сибирские впечатления. Я на памятники, как на живых людей, смотрел, — расспрашивал их: «Вы видели, вы слышали, вы свидетели». Только они не словами говорят... Памятники все сами видели: и царей в одеждах, и царевен — живые свидетели. Стены я допрашивал, а не книги». (Запись Волошина.)

Более спокойно, но не менее твердо говорит о Москве, о ее особом значении А. Н. Островский: «В Москве все русское становится понятнее и дороже. Через Москву волнами вливается в Россию великорусская народная сила».

Итак, «особое значение Москвы». Для того чтобы человеку испортить лицо, вовсе не нужно отрубать голову. Чтобы Самарканд перестал быть Самаркандом, вовсе не нужно сносить весь город, достаточно уничтожить (даже вздрогнулось от такого сочетания слов) несколько удивительных произведений магометанского зодчества эпохи Тамерлана. Этих произведений, этих памятников архитектуры всего лишь несколько. У меня нет под рукой путеводителя, но, право же, их не более десяти. Без этих десяти сооружений Самарканд как исторический памятник не существует.

С начала тридцатых годов началась реконструкция Москвы. Но еще Владимир Ильич Ленин в беседе с архитектором Жолтовским дал твердое указание (можно найти в соответствующих документах), чтобы при реконструкции Москвы не трогать архитектурных памятников.

Да и не везде была реконструкция. Лучше всего об этом говорит то, что на месте большинства замечательных, удивительных по красоте и бесценных по историческому значению древних памятников архитектуры теперь незастроенное, пустое место. Я хочу злоупотребить вашим терпением и назвать хотя бы некоторые из них.

Перед входом в ГУМ со стороны Никольской улицы (улица 25 Октября) вы замечали, вероятно, никчемную пустую площадку, на которой располагаются обычно продавцы мороженого. Здесь стоял Казанский собор, построенный в 1630 году.

Наверно, вы знаете стоянку автомобилей там, где Столешников переулок выходит на Петровку. На этом месте стояла церковь Рождества в Столешниках XVII века.

На Арбатской площади со стороны метро, где теперь совершенно пустое место, поднималась красивая церковь XVI века.

Напротив Военторга украшала Воздвиженку (проспект Калинина) церковь в стиле южнорусской деревянной архитектуры, построенная в 1709—1728 годах. Кстати, в этой церкви венчался великий русский сатирик Салтыков-Щедрин.

На Гоголевском бульваре, где сейчас дешевенькие фанерные палатки, возвышалась церковь Покрова на Грязях, построенная в 1699 году.

Я продолжу перечень, но более схематично.

Церковь XVI века на углу улицы Кирова и площади Дзержинского. Сломана. Теперь пустое место.

Церковь Фрола и Лавра (1651—1657 годы) на улице Кирова, наискосок от почтамта. Сломана. Пустое, захламленное место.

Церковь XVII—XVIII веков на углу улицы Кирова и улицы Мархлевского. Сломана. Пустое место. Фанерные палатки.

Церковь 1699 года, в которой крестили Лермонтова. У Красных ворот. Сломана. Сквер.

Церковь XVI века — угол Кузнецкого моста и улицы Дзержинского. Сломана. Стоянка автомобилей.

Церковь с шатровой колокольней 1659 года на Арбате против Староконюшенного переулка. Сломана. Пустое место. Трава.

Шатровая колокольня 1685 года на улице Герцена. Сломана. Скверик.

Церковь 1696 года на Покровке. Сломана. Сквер.

Церковь 1688 года на улице Куйбышева. Сломана. Сквер.

Памятников архитектуры в Москве уничтожено более четырехсот, так что я слишком утомил бы вас, если бы взялся за полное доскональное перечисление. Жалко и Сухареву башню, построенную в XVII веке. Проблему объезда ее автомобилями можно было решить по-другому, пожертвовав хотя бы угловыми домами на Колхозной площади (универмаг, хозяйственный магазин, книжный магазин). Жалко и Красные и Триумфальные ворота.

Может быть, вы не знаете, что многие уничтоженные памятники были незадолго перед этим (за два, за три года) тщательно и любовно отреставрированы? А знаете ли, что площадь Пушкина украшал древний Страстной монастырь? Сломали. Открылся черно-серый унылый фасад. Этим ли фасадом должны мы гордиться как достопримечательностью Москвы? От его ли созерцания увлажнятся глаза какого-нибудь нового Кнута Гамсуна? Никого не удивишь и сквером и кинотеатром «Россия» на месте Страстного монастыря.

Сорок лет строилось на народные деньги (сбор пожертвований) грандиозное архитектурное сооружение — храм Христа Спасителя. Он строился как памятник знаменитому московскому пожару, как памятник непокоренности московской перед сильным врагом, как памятник победы над Наполеоном. Великий русский художник Василий Суриков расписывал его стены и своды. Это было самое высокое и самое величественное здание в Москве. Его было видно с любого конца города. Здание не древнее, но оно организовывало наряду с ансамблем Кремля архитектурный центр нашей столицы. Сломали... Построили плавательный бассейн. Таких бассейнов в одном Будапеште, я думаю, не меньше пятидесяти штук, притом что не испорчен ни один архитектурный памятник. Кроме того, разрушая старину, всегда обрываем корни.

У дерева каждый корешок, каждый корневой волосок на учете, а уж тем более те корневища, что уходят в глубочайшие водоносные пласты. Как знать, может быть, в момент какой-нибудь великой засухи именно те, казалось бы, уже отжившие корневища подадут наверх, где листья, живую спасительную влагу.

Вспомним о корнях, расскажу вам об одном протоколе, который посчастливилось прочитать и который меня потряс. Взрывали Симонов монастырь. В монастыре было фамильное захоронение Аксаковых и, кроме того, могила поэта Веневитинова. Священная память перед замечательными русскими людьми, и даже перед Аксаковым, конечно, не остановила взрывателей. Однако нашлись энтузиасты, решившие прах Аксакова и Веневитинова перенести на Новодевичье кладбище. Так вот, сохранился протокол. Ну, сначала идут обыкновенные подробности, например:

«7 часов. Приступили к разрытию могил...

12 ч. 40 м. Вскрыт первый гроб. В нем оказались хорошо сохранившиеся кости скелета. Череп наклонен на правую сторону. Руки сложены на груди... На ногах невысокие сапоги, продолговатые, с плоской подошвой и низким каблуком. Все кожные части сапог хорошо сохранились, но нитки, их соединявшие, сгнили...»

Ну и так далее, и так далее. Протокол как протокол, хотя и это ужасно, конечно. Потрясло же меня другое место из этого протокола. Вот оно:

«При извлечении останков некоторую трудность представляло взятие костей грудной части, так как корень березы, покрывавшей всю семейную могилу Аксаковых, пророс через левую часть груди в области сердца».

Вот я и спрашиваю: можно ли было перерубать такой корень, ронять такую березу и взрывать само место вокруг нее?

Ужасная судьба постигла великолепное Садовое кольцо. Представьте себе на месте сегодняшних московских бульваров голый и унылый асфальт во всю их огромную ширину. А теперь представьте себе на месте голого широкого асфальта на Большом Садовом кольце такую же зелень, как на уцелевших бульварах.

Казалось бы, в огромном продымленном городе каждое дерево должно содержаться на учете, каждая веточка дорога. И действительно, сажаем сейчас на тротуарах липки, тратим на это много денег, усилий и времени. Но росли ведь готовые вековые деревья. Огромное зеленое кольцо (Садовое кольцо!) облагораживало Москву. Правда, что при деревьях проезды и справа и слева были бы поуже, как, допустим, на Тверском бульваре либо на Ленинградском проспекте.

Но ведь ездят же там автомобили. Кроме того, можно было устроить объездные пути параллельно Садовому кольцу, тогда сохранилось бы самое ценное, что может быть в большом городе — живая зелень.

Если говорить строже и точнее — на месте уникального, пусть немного архаичного, пусть глубоко русского, но тем-то и уникального города Москвы, построен город среднеевропейского типа, не выделяющийся ничем особенным. Город как город. Даже хороший город. Но не больше того.

В самом деле, давайте проведем нового человека, ну хоть парижанина или будапештца, по улице Горького, по главной улице Москвы. Чем поразим его воображение, какой такой жемчужиной зодчества? Каким таким свидетелем старины? Вот телеграф. Вот гостиница «Минск». Вот дом на углу Тверского бульвара, где кондитерский магазин... Видели парижанин и будапештец подобные дома. Еще и получше. Ничего не говорю. Хорошие, добротные дома, но все же интересны не они, а именно памятники: Кремль, Коломенское, Андроников монастырь...

А Ленинград стоит таким, каким сложился постепенно, исторически. И Невский проспект, и Фонтанка, и Мойка, и Летний сад, и мосты, и набережные Невы, и Стрелка Адмиралтейства, и Дворцовая площадь, и Спас на Крови, и многое-многое другое.

Вот почему я Ленинград люблю теперь гораздо больше Москвы. Да полно, один ли я? Спросите любого человека, впервые увидевшего эти два города. Я спрашивал многих. Все отдают предпочтение Ленинграду. Они отдают легко и беззаботно (что ему, парижанину или будапештцу), я — с болью в сердце. С кровавой болью. Но вынужден. Плачу, а отдаю.

3

...Затеял я эти письма и почти раскаиваюсь. Легко писать, когда на каждое письмо получаешь ответ. Прочитаешь — словно поговоришь. Зацепишься за какую-нибудь реплику в ответе, за какое-нибудь возражение и глядишь — разбежался на новое письмо. Да разве только письма! Литература, все человеческое искусство — это как игра в теннис, извините за упрощенное сравнение. Чтобы теннисист хорошо играл, нужна хорошая подача со стороны партнера. Если же спортсмен посылает от себя превосходные мячи, а в ответ ничего не получает, то никакой игры не получится. Играть в теннис одному практически нельзя. Точно так же без ощущения читателя, слушателя, зрителя, без ощущения целого народа, ради которого берется перо или кисть, настоящего искусства быть не может. То же и переписка... Хорошо, что я знаю вас и представляю, как вы реагируете, как вы отвечаете мне про себя на ту или иную закавыку.

Рано или поздно у каждого человека, приехавшего в Ленинград, наступает минута, когда он с Невского проспекта сворачивает на перпендикулярную к проспекту улицу в сторону Русского музея.

Я волнуюсь. Я ведь представляю, что Русский музей это как бы еще и географическое понятие. Это целая страна, в которую можно совершить путешествие, так же как в любую другую страну. И увидишь много удивительного, прекрасного и будешь потом часами рассказывать друзьям и близким.

Кроме того, это путешествие во времени. Побываешь и на берегах Иртыша вместе с казаками, покорителями Сибири, и в Заволжском скиту во время торжественного и печального обряда, и в XVIII веке, и даже еще в более ранних, еще более ярких веках.

Опасность же в том, что можно сразу пресытиться или даже отравиться, когда такое количество красоты человеческого духа и мысли сосредоточены в одном месте в такой чрезмерной, чудовищной концентрации.

От Невского проспекта ведет к бывшему Михайловскому дворцу, то есть к Русскому музею, короткая и широкая улица. Она такой длины и такой ширины, чтобы дворец смотрелся как можно выгоднее. Об этом позаботился еще архитектор Карл Иванович Росси, который распланировал и проложил эту улицу. Раньше она называлась по дворцу тоже Михайловской.

Перед дворцом Росси оставил обширную площадь, среди площади разбил партерный сквер.

Сделай архитектор улицу подлиннее — дворец смотрелся бы с Невского мелковато, как в перевернутый бинокль, укороти — не получилось бы нужного фокуса. Но все устроено лучшим образом. Как только дойдешь до поворота и увидишь дворец, невольно потянет свернуть и подойти поближе.

Теперь, пока мы идем к дворцу, я хочу загадать вам одну загадку: как называется улица, которую специально проложил архитектор Росси, которая ведет теперь к сокровищнице русского искусства и по которой идут к музею сотни и тысячи людей?

Да нет, друзья! Михайловской она называлась раньше. Было бы слишком просто сохранить за ней первоначальное подлинное название.

Опять не угадали. Она и не Россиевская, по той простой причине, что улица Росси есть в Ленинграде где-то в другом месте.

Ну почему же вы думаете, что Сурикова? Правда, что Суриков — великий художник. Правда и то, что его картины выставлены в музее и, вероятно, он не раз хаживал по этой улице, но все же, друзья, это было бы несправедливо. С музеем связано много замечательных и великих имен. Боровиковский, Левицкий, Венецианов, Федотов, Васильев, Левитан, Врубель, Антокольский, Нестеров, Репин, Верещагин, Серов, Рерих, Васнецов, Куинджи, Кустодиев, да мало ли... Кому отдать предпочтение? Нужно ли его отдавать? Художников много, а улица одна. Все они вместе составляют и представляют великое искусство. Правильно, что площадь перед дворцом называется Площадью искусств. Все они, славные имена, как бы подразумеваются в названии этой площади.

Но один художник все же выделен и поставлен превыше всех. Именем его названа улица, соединяющая Невский проспект с этой самой Площадью искусств. Ну что, сдаетесь? Обычно мои дочери, когда я не умею отгадать их загадку, спрашивают: «Ну что, сдаешься?» Если вы сдаетесь, то я скажу. Улица эта называется улицей Бродского.

Слышу, слышу ваши недоуменные возгласы. Как Бродского? Какого Бродского? Почему? Не того ли самого, известного портретиста тридцатых годов? Ну так, наверно, он жил на этой улице.

Во-первых, мало ли кто где живет. Во-вторых, он на этой улице не жил. В-третьих, на Площади искусств есть квартира-музей художника Бродского (казалось бы, довольно). В-четвертых, это действительно тот самый: «Нарком на лыжной прогулке», портреты иных официальных лиц.

Я не против того, чтобы с официальных лиц писали портреты. Я недоумеваю, почему имя откровенно невыдающегося художника носит одна из центральных улиц Ленинграда?

И вообще, не слишком ли мы торопимся переименовывать все направо и налево без необходимой проверки суровым, беспощадным временем?

М. И. Калинин в 1925 году говорил перед жителями Кимрского уезда: «Я считаю, что совершенно излишне переименовывать уезд моим именем. У нас и так все переименовывается. Я считаю, что старые названия надо сохранять. Быстрые переименования, по вдохновению, ничем не вызываются, и они бесполезны. Каждое переименование стоит тысячи рублей, на всех картах и планах приходится переименовывать.

Правду говорят, что новая метла всегда чисто метет, но наша власть и так очень много переименовывала. В центре мы стараемся, где только можно, тормозить переименование, и я ручаюсь, что ваше предложение будет безусловно отвергнуто ВЦИК. Кимры — название очень интересное, по-моему, его надо беречь. Трудно сказать, откуда оно, но, мне кажется, его надо сохранить. Кроме того, Калининский уезд уже имеется, если не ошибаюсь, то, кажется, в Белоруссии, волостей — тоже достаточное количество. Поэтому я решительно возражаю. Это нецелесообразно практически, и, наконец, это доказывает нашу чрезмерную спешку, наше неуважение до известной степени к прошлому. Конечно, мы боремся с прошлым, строим новое — это верно, но все, что было ценного в прошлом, — мы должны брать. Вот когда мы умрем и пройдет лет пятьдесят после нашей смерти и наши потомки найдут, что мы совершили что-то заслуживающее внимания, тогда они смогут вынести решение, а мы еще молоды, мы, товарищи, не можем себя оценивать. Слишком самоуверенно думать, что мы заслуживаем переименования места нашим именем» (Архив ИМЛ, ф. 78, оп. 1, ед. хр. 156, л. 9).

Вот как говорил М. И. Калинин в 1925 году!

Под непосредственным руководством С. М. Кирова возник большой город на Кольском полуострове в Хибинах. Правильно, что городу присвоили имя этого выдающегося, а впоследствии трагически погибшего человека. Но обязательно ли было еще и Вятку, старинную Вятку лишать ее прекрасного поэтического имени? Мы теперь должны говорить: «Салтыков-Щедрин находился в ссылке в городе Кирове» и всегда вынуждены будем добавлять: «в бывшей Вятке», то есть никуда все равно от этой Вятки не денемся.

А Тверь? А Самара? Ведь это такие же исторические имена, как Псков или Смоленск. Разве можно сейчас представить переименованными: Смоленск, Псков, Киев, Одессу, Вологду, Ростов, Харьков, Полтаву, Ташкент, Казань, Астрахань, Владимир, Ярославль, Рязань, Саратов, Сухуми или Тбилиси, Владивосток или Брест, Чернигов или Винницу? Однако с переименованием Вятки, Твери, Самары, Владикавказа, Нижнего Новгорода и многих, многих других городов мы почему-то примирились.

Разве стали мы относиться хуже к памяти славного летчика Валерия Чкалова, когда Оренбург снова сделался Оренбургом? Существуют, например, исторические и этнографические понятия «нижегородская ярмарка», «пермская деревянная скульптура», «вятская игрушка», «оренбургский пуховый платок»... Города связаны с историческими событиями. Оренбург штурмовался Пугачевым. Под Самару ходил Стенька Разин, в Нижнем Новгороде Минин собирал ополчение. Московские цари воевали Тверь... Практически мы никогда, ни в каком, даже в тысячном поколении не сможем забыть старых имен, и значит, всегда будут существовать два имени. В самом деле, нельзя же у Мельникова-Печерского, например, да и у того же Горького даже и в трехтысячном году Нижний Новгород везде переправить на Горький. Я уж не касаюсь ужасной эпидемии переименования площадей, улиц и переулков. Так можно переименовать все. А жизнь будет идти вперед. Будут происходить новые события, выходить на историческую арену и действовать новые люди. Постепенно, в плане многовековой истории не хватит городов и улиц. Придется начинать переименования, как говорится, по второму кругу.

Нет, я думаю, лучше возвратить постепенно или сразу (по мне лучше бы сразу) все без исключения, исконные, исторически сложившиеся, не нами данные, подлинные имена городов, площадей и улиц.

Однако пока что, после столь неожиданного для самого меня отступления, мы должны по улице Бродского идти к Михайловскому дворцу, в котором располагается знаменитый Русский музей. Но о нем уж в другом письме.

4

Наконец-то и я увидел знаменитый Михайловский дворец. Он, конечно, расположен не так эффектно, как, допустим, дворец в Петергофе. Там все служит тому, чтобы сосредоточить ваше внимание именно на дворце, все второстепенное и окружающее подчинить главному и центральному.

По замыслу и здесь все должно было быть точно так же. Придворцовая площадь и Михайловская улица должны были соответствовать стилю самого дворца. Из рисунков самого Росси видно, насколько величественный вид был в свое время у великолепной Михайловской площади и дворца.

Теперь, когда дома на площади и на улице изменили первоначальный вид, дворец не то чтобы проигрывает (он по-прежнему великолепен), но, как бы это сказать... Нужно все-таки сосредоточиться, нужно хотя бы мгновенное усилие воли, чтобы один только он

остался в вашем внимании, выделенный, вылущенный из окружающей архитектурной скорлупы.

У Павла I родился сын Михаил. Было заранее известно, что стать царем этому младенцу никогда не придется, потому что есть старшие сыновья. Но все же отцу хотелось, чтобы и младший жил по-царски. Он приказал откладывать ежегодно по нескольку сот тысяч рублей на постройку дворца.

В царствование Александра Павловича будто бы накопилось девять миллионов, и к строительству приступили. Это было время, когда началась та общая застройка города, благодаря величавости и строгой красоте которой Петербург приобрел столь характерную, столь типическую физиономию. Конногвардейский манеж, здание Биржи, Казанский собор, Елагин дворец, Адмиралтейство и Главный штаб построены в это время.

Когда у персидского посла в 1815 году спросили, нравится ли ему Петербург, он ответил: «Сей только что вновь строящийся город будет некогда чудесен».

Я должен признаться, что беру все эти подробности о дворце и Петербурге в капитальном труде известного — по крайней мере знатокам-искусствоведам — барона Н. Врангеля. Двухтомный труд так и называется «Русский музей императора Александра III». Но это в скобках. Без скобок замечу, что роль главного архитектора города (теперешнего архитектора Каменского, хотящего реконструировать Невский) исполнял сам император Александр. Без его утверждения, как мы теперь говорим, без его визы не было построено ни одно здание в целом городе. Он-то и поручил архитектору Росси возведение Михайловского дворца.

Говорили, что истрачено было около семи миллионов. Современники удивлялись — мало. Михайловский замок обошелся в семнадцать. А сколько стоили Лувр, Версаль, Трианон? Сколько стоило здание парламента в Будапеште? Или Вестминстерское аббатство в Лондоне?

Когда я, ослепленный великолепием парка, фонтанов и дворца, возвращался из Петергофа, то услышал на соседней скамейке разговор: «Да, конечно, прекрасно, восхитительно, несравненно, но каких денег это стоило. Все построено на выжимании соков из крестьян, из народа».

Вот вам, мои друзья, любопытнейшее из противоречий. Конечно, и на Михайловский дворец император не мог собственноручно заработать семи миллионов рублей. Конечно, можно смело сказать: все знаменитые дворцы, гениальные архитектурные сооружения, гениальные произведения живописи, большие уникальные собрания живописи — все эти лувры, дрезденские галереи, эрмитажи — все это основано на «выжимании соков». Ни один человек в мире не способен простым трудом заработать на Лувр или на Эрмитаж. И было, вероятно, так: вокруг бедность или даже нищета, а в середине — Версаль и Петродворец. Но Лувр и Версаль — теперь национальная гордость французов, так же как для нас Эрмитаж или Третьяковская галерея...

Так или иначе, вот вам затрата на Михайловский дворец: семь миллионов по тогдашнему курсу. Между прочим, деньги эти не пропали. Если бы вздумалось дворец продать сегодня, за него можно было бы получить несравненно больше.

Истинная красота не может выйти из моды. Что прекрасно, то прекрасным и останется. Оказывается, величие вовсе не величина, не высота во всяком случае. Я вспоминаю, как разрабатывали проект нелепого сооружения почти полукилометровой высоты. Дворец должен был выражать величие, а выразил бы, если бы его построили, спесь, отсутствие вкуса и ложный пафос.

Михайловский дворец воистину величав, и что же? Это всего лишь двухэтажное здание. Богатая простота — вот что можно сказать про него. Лебедю незачем быть величиной со слона или носорога, чтобы выглядеть величавым.

Росси — иностранец, сын известной танцовщицы екатерининского времени. Родился он в Неаполе, а похоронен в Александро-Невской лавре, там, где лежат Ломоносов, Суворов, Достоевский, Чайковский.

Несмотря на свое иностранное происхождение, Росси сумел понять всю прелесть нашей русской, неяркой, но очаровательной в своей неяркости природы и блестяще сочетал с нею свои творения.

Елагин дворец, Главный штаб, Александринский театр, Михайловский дворец — вот главные произведения, вот поэмы Росси, не считая более мелких построек: беседок, павильонов, садовых храмов и прочее. Про его творения сказано в упомянутой мною книге: «Тяжелые колесницы торжественных фасадов вырисовываются темными силуэтами на серо-голубом небе. Гармонии бледно-желтого фона с белым орнаментом удивительно подходят к туманной красоте Петербурга».

В Михайловском дворце все было сделано по замыслам и по рисункам Карла Ивановича Росси: и мебель, и решетки, и орнаментальные лепные работы, и роспись стен, и обои, и драпировки, и люстры, и зеркала, и паркетные полы, и все-все до последней мелочи.

Хотите ли несколько отзывов о дворце из того времени, когда он был только что окончен и предстал перед зрителями во всем своем блеске. Книга у меня под руками, мне, право же, ничего не стоит оттуда выписать полстранички. Вам, может быть, не придется в ближайшее время листать эту книгу.

«В этом превосходном здании все было интересно для любопытного зрителя, от маленькой розетки до великолепной лестницы, которая величественно поднималась в верхний этаж, к плафону, поддерживаемому кариатидами».

«Ну уж подлинно дворец Михаила Павловича пречудесен, то есть так, как говорится: ни пером описать, ни в сказке сказать. Богато, красиво, с отменным вкусом и тщанием все отделано. Росси себя тут более еще отличил, нежели в Елагином дворце».

«По величию наружного вида дворец сей послужит украшением Петербурга, а по изяществу вкуса внутренней отделки оного может считаться в числе лучших европейских дворцов. Красоте фасадов соответствует решетка, окружающая дворец, два льва велича-

во поставлены на пьедестале у лестницы, и, наконец, взор поражается великолепием огромного крыльца и вестибюля. Когда сходишь, то видишь арку столь обширную и столь смело раскинутую, что нельзя не остановиться на лестнице, чтоб долее не наглядеться на красоту зодчества. Надобно видеть сей дворец при солнечном сиянии, когда сама природа помогает очарованию искусства».

Современники не ошиблись в оценке нового дворца. Росси здесь нашел какую-то очень золотую середину. Я видел много красивых и величавых зданий, но нигде я не видел, чтобы такая величавость была в то же время столь проста. Я все ищу в истории ту точку, когда люди решили отказаться от того, что было уже достигнуто. Экзюпери где-то когда-то сказал: «Достаточно услышать народную песню пятнадцатого века, чтобы понять, как низко мы пали». Ну, положим, это слишком категорически. Однако если взять лучшие произведения XII века, ну хоть Покров на Нерли, а потом взять лучшее из XVII, ну хоть ансамбль Ростова Великого, а потом XIX, а потом и наши достижения, ну хоть павильоны на сельскохозяйственной выставке или высотные здания Москвы, или «аквариум», взгроможденный недавно в Московском Кремле, или (поскольку мы в Ленинграде) знаменитый Ленинградский ТЮЗ, последнее, так сказать, слово ленинградской зодческой мысли, то при всем желании трудно утверждать, что линия идет все вверх и вверх. И откуда-то пошли в моду «аквариумы» из сплошного стекла. И видно, что ни к чему в наших северных краях, чтобы все стекло да стекло, и наука уже доказала, что в стеклянном резервуаре человек утомляется и изнашивается быстрее, что человеку нужны четыре стены, но — мода! Заставит мода, станут все модницы ходить с черными пятками, всем кажется, что изящнее не может быть. Но вот мода прошла, попробуй теперь кто-нибудь надень чулок с черной пяткой, покажется некрасивым, аляповатым. Кто бы мог предполагать, что будут ходить с сиреневыми либо с голубыми волосами, однако ходят. То казалось изящным, когда низкие меховые ботинки. Трудно было представить, чтобы женщины, девушки — и вдруг все в сапогах до колен. Недавно я обратил внимание на улице — как, напротив, неинтересно, если низкие меховые ботинки, как красиво — высокие сапожки. То платья длинные, то платья короткие, то брюки широкие, то узкие. Человеческая психология во многом неизведана, и мы можем и должны ждать от нее все новых и новых сюрпризов. Я думаю, если предложит, нет, если продиктует мода, не исключено, будем носить золотые либо серебряные кольца, продетые сквозь ноздрю.

Иногда, конечно, приходится страдать. Я помню, как откуда-то с Запада захлестнула Москву повальная мода на модерновую мебель. Совпало к тому же с большим жилищным строительством, то есть, значит, с переселением на новые квартиры. Пошли в ход столики на четырех раскоряченных тонюсеньких ножках, табуреточки на трех раскоряченных ножках, фанерные шкафики, фанерные полочки, пластмассовые абажурчики и настольные лампы, глиняная посуда с облагороженным звучанием — керамика. Взбудораженные москвичи пошли выбрасывать из своих квартир красное дерево, карельскую березу, ампир, павловские гостиные, бронзу, венецианское стекло и хрусталь. Не буквально выбрасывать, конечно, — в комиссионные магазины, где все это было моментально скуплено иностранцами за баснословный бесценок.

Угар прошел быстро. Теперь снова какая-нибудь завалящая столовая XIX века стоит дороже, чем двадцать самых модерновых гарнитуров, но, увы, поздновато. Тысячи и тысячи москвичей остались при своей фанере, глине и пластмассе. Ах, это пошло, ах, это мещанство, ах, посмотрите, как на Западе. А Запад приобрел всю нашу пошлость, все наше мещанство, вывез к себе и весьма доволен. Ну так что же — известно, мода; плачь, а не отставай. И ведь этот стол на четырех раскоряченных тростиночках теперь уж не сбудешь никому ни за грош. То есть тут же вот, только принеся из магазина, если захочешь избавиться, — невозможно. А не то чтобы через двести лет. Да он и не простоит. На вторую неделю отвалится какая-нибудь из раскоряченных ножек. Точно так же никому не будет нужен через сто лет стеклянный резервуар либо бетонный кирпич, называемый ныне то дворцом, то гостиницей, то театром. Простота! Вот это и есть та простота, что, согласно народной мудрости, хуже воровства.

Я иногда думаю: ведь откуда-нибудь начинает же распространяться всякая мода. А что, если тут не обходится без хитрости, при хорошем-то знании человеческой психологии? Сейчас, например, распространилась новая мода: певцы больше не поют, не хотят петь без микрофонов. Есть уж и такие, которые держат изящный микрофон в руке и ходят с ним по сцене и только что не засовывают в самый рот. Какие бы жесты ни выделывал певец, как бы он ни передвигался по сцене, как бы ни вертел головой, спасительный микрофончик все время пасется около самых губ. Больше того, я недавно прочитал статью в газете, где с полной серьезностью утверждается, что пение с микрофоном — это новый вид искусства, открывающий новые широчайшие возможности, что пение без микрофона старомодно и (делается намек) пошловато. И полно, милые люди! А может быть, просто нет у вас хороших сильных голосов? А попеть хочется и в известных певицах или певцах побывать хочется. Так не создать ли необходимое общественное мнение? Теперь ведь — газеты, радио, телевизор, общественное мнение создать теперь пара пустяков. Правда, народ все равно прозвал таких певцов шептунами.

Или возьмите живопись... Впрочем, до живописи у нас дойдет свой черед. Но об архитектуре хотелось бы сказать сейчас... А вдруг все эти ящики, хотя бы и из стекла, все эти двадцатиэтажные батареи парового отопления, то поставленные вертикально, то положенные одна на другую, вдруг все это — общественное мнение, вдруг все это вроде микрофона, оттого что не хватает настоящего голосишка, вдруг снова все это сказка о голом короле? Но бог с ним со всем, хорошо, что еще есть на земле такие образцы прекрасного, как бывший Михайловский дворец, построенный архитектором Росси.

С каких пор он стал бывшим, вы, наверное, хорошо знаете. Если нет, то напомню. После пышных балов, на которые будто цветы привозили на двухстах подводах (при великой княгине Елене Павловне), после блестящих салонов (при великой княгине Екатерине Павловне). Со смертью последней дворец отошел в казну. К этому времени созрела идея: образовать музей — хранилище русского искусства. Для этого музея сначала хотели построить особое помещение, но потом отказались от этой мысли. Император Александр III выкупил у казны пустовавший Михайловский дворец, внутренность дворца подвергли значительной перестройке, и 7 марта 1898 года с торжественным молебном и торжественными речами произошло открытие Русского музея, который именовался тогда полным титулом — Русский музей Императора Александра III.

Так что скоро можно будет отметить семидесятилетие[1] этого замечательного учреждения. Хочется посмотреть, как и насколько будет отмечена эта дата. Иногда на нас нападает этакая ложная стыдливость. Как вы знаете, в 1961 году в знаменитый день ни в одной газете на территории нашей страны не появилось ни одной строчки, напомнившей бы о том, что исполнился столетний юбилей отмены крепостного права. Событие огромной исторической важности. Но как будто мы оказались не рады, что ужасное, дикое крепостное право было в конце концов торжественно отменено!

Ну да ладно, у нас в предмете Русский музей, а вовсе не социальные проблемы. В следующем письме надо, вероятно, рассказать что-нибудь и о самом музее.

5

Первое слово, которое приходит на ум, когда вы ступаете в вестибюль дворца, — чертоги. Какой высоты, какого простора, какой величественности можно достичь при двухэтажной конструкции здания! В главном вестибюле нет перекрытий между этажами, и вы оказываетесь сразу под куполом дворца, а во второй этаж ведет широкая торжественная лестница.

Ну что, нужно ли вам говорить, что в музее сорок тысяч квадратных метров выставочной площади и только стеклянных потолков более пятнадцати тысяч метров. Более трехсот тысяч произведений искусства разных видов и жанров собрано в этом уникальном хранилище. Вероятно, можно узнать, какой длины будет путь, если пройти все комнаты из одной в другую на обоих этажах. Вероятно, можно поинтересоваться, во сколько оцениваются все триста тысяч произведений искусства, вероятно, легко справиться, сколько посетителей бывает в музее ежегодно и сколько побывало уже, если не с момента его образования, то по крайней мере за годы Советской власти.

В последнее время я часто слышу метафору, пущенную неизвестно кем и когда. Обычно говорят про стихотворение или роман: «Он как айсберг, — одна седьмая часть над водой и видна, семь восьмых под водой и составляют основную грозную массу айсберга». Я для себя дал слово не употреблять никогда больше это сравнение, ставшее банальным, но ничего не поделаешь; ничто не похоже так на пресловутый айсберг, как всякий порядочный музей, а тем более такой огромный и богатый, как Русский. Даже не одна седьмая часть на поверхности, а, вероятно, сотая или пятисотая, а может быть, тысячная, ибо что такое музейная экспозиция по сравнению с фондами?

В фондах музея в древнерусском отделе хранятся, например, копии древних фресок. Тут не может быть никакого пренебрежения. Фреска есть фреска, нужно довольствоваться копией, либо ехать на место, в Ферапонтов и Кирилло-Белозерский монастыри, в Новгород или Киев, во Владимир или Ярославль.

Будучи в Белграде, я долго ходил по Галерее фресок. Есть в Югославии большой самостоятельный музей с таким названием. Оно и понятно. Сербия славится древнейшими фресками. Сербские монастыри — каждый из них сокровищница живописи девятого, десятого, одиннадцатого веков — хранят будто бы тридцать пять тысяч квадратных метров фресок. Цифра внушительная, хоть и непривычно произведения искусства считать на метры. Монастыри разбросаны по всей земле, в один-два успеешь съездить. Но можно сходить — в центре Белграда — в обширную Галерею фресок. Ну, правда, копии.

Вы, наверное, видели когда-нибудь копии с фресок? А может быть, и не видели, потому что у нас их смотреть негде. На копии все воспроизведено точка в точку: отвалившийся кусок штукатурки, вспучившаяся штукатурка, дождевые подтеки, белесое или темное пятно от сырости — все-все до последней мелочи. Смотришь, и не верится, что это только бумага, очень уж ловко воспроизведена сама фактура камня, и штукатурки, и древних фресковых красок, которые клались умелой кистью на сырую штукатурку, и впитывались в нее, и застывали вместе с ней на века.

Живя в Белграде, я все время думал: неужели у нас нет нигде подобных копий, а если они есть, то почему же я, поднаторевший в хождениях по музеям, нигде ни разу не видел их? Идя теперь в крупнейший в стране музей, я хотел первым делом поинтересоваться фресками, да оно и хорошо бы — все началось бы по порядку, с древнейшего вида искусства на Руси. Так сказать, от Феофана Грека, через Рублева и Дионисия, через Сурикова и Нестерова — к Кукрыниксам.

Вот уж что правда, то правда, насчет ловца и зверя. Мало того, что в Русском музее оказались копии редчайших фресок, как раз в эти дни здесь, впервые за последнее пятидесятилетие, открылась выставка этих копий. Так что я не пошел ни в фонды, ни по экспозиции, как нужно было бы для цельного впечатления, но сразу направился в залы, где выставлены древние фрески. Тем более что выставка со дня на день и даже с часу на час могла закрыться. Нужно было успеть, и я успел.

Многие фрески, выставленные здесь, сохранились в оригиналах там, на месте, в отдаленных церквах и монастырях. Но многие безвозвратно погибли. Напри-

[1] Писалось в 1966 году.

мер, Спас-Нередица. Небольшая древнейшая церковь под Новгородом со всемирно известными фресками внутри служила ориентиром для артиллерийских батарей во время последней войны. Легко вообразить, что от нее осталось. Сама церковь восстановлена теперь по точнейшим обмерам, роспись же внутри нее, фрески, то есть то, чем она была особенно славна, утрачены навсегда.

Но остались копии с ее фресок. Они хранятся в запасниках Русского музея и теперь вот частично выставлены. Я не буду рассказывать вам про каждую фреску — это дело безнадежное и бесплодное. Позднейшую живопись, в особенности жанр, можно как-нибудь рассказать. Например, «Сватовство майора» или «Неравный брак», да и то можно рассказать лишь литературную сторону картины. Живопись нужно видеть, так же как радугу или звезды на небе.

Особенно удачно скомпоновалась на выставке одна стена, где фрески Феофана Грека соседствуют с фресками Андрея Рублева. Нужно было бы съездить сначала в Новгород, впечатлиться там Феофаном Греком, а потом лететь во Владимир в Успенский собор к рублевским шедеврам, чтобы по свежей памяти сопоставить и сравнить. Теперь и то и другое на одной стене. Если отойти подальше, не нужно даже вертеть головой. Наглядный урок по истории древнерусской живописи.

Искусство живописи пришло на Русь из Византии вместе с христианской религией. Процесс настолько очевидный, что доступен воображению. Первые иконы были привезены готовыми — это бесспорно, в числе их «Владимирская Божья Матерь», хранящаяся ныне в Третьяковской галерее. Писал ее, по преданию, евангелист Лука. Надо полагать, не одну икону привезли из Византии на Русь, но столько, чтобы хватило оснастить первые храмы. Привезенные иконы можно было размножить для все новых и новых церквей, развозя их из Киева в глубину Руси. Но одних образцов мало. Нужны были живые учителя, тем более они нужны были для писания фресок. У иконописца хоть образец под руками, можно воспроизвести. Что касается фресок, то после каждого мазка не набегаешься в Константинополь.

Жесткая, суровая, аскетическая манера письма постепенно смягчалась и, можно сказать, очеловечивалась русскими мастерами. Вместо сухого канона и догмы появилось живое чувство непосредственности, первородство восприятия, радость открытия, торжество умения.

После Куликовской битвы к этому присоединилось также могучее чувство национального самосознания. Не говорю о специалистах по древней живописи. Всякий человек, впервые соприкоснувшийся с предметом, на третий день знакомства будет безошибочно отделять византийскую живопись от русской, — значит, есть очевидная разница.

Но вот что я должен вам сказать. Я почитаю Рублева как великого живописца, считаю его иконы, в особенности «Троицу», непревзойденными в позднейшие времена, но что касается фресок, то я больше люблю Дионисия. Кто-то назвал его Моцартом русской живописи. И точно — Моцарт! Нужно ехать на Белое озеро, чтобы видеть Дионисия во всем его могуществе и блеске, но и здесь, на выставке, в зале Дионисия, вас окружает такая ясная, такая радостная, такая мажорная красота, что на душе вдруг делается радостно и празднично. Особенно поражает сочетание неизъяснимой легкости, светлости с торжественностью и своеобразным пафосом. Это — как Кустодиев после мастеровитого, но тяжеловатого Репина или даже великого Сурикова. А еще вернее — как Пушкин после блестящего, но уж слишком монументального Гавриила Державина. «Веселое имя Пушкин!» — было сказано Блоком. Яркая, светлая живопись Дионисия!

Дионисий хорошо представлен на выставке, и вообще все хорошо и необыкновенно, так что у каждого посетителя, или, точнее, у каждого, оставившего свой отзыв в книге, возникает два непременных вопроса: почему это показывается впервые и почему Русскому музею не иметь этих копий в своей постоянной экспозиции?

Теперь, дорогие друзья, немного горечи. Я упомянул в этом письме, что выставка висит на волоске и может закрыться со дня на день или даже с часу на час. Вот в чем дело.

Сначала я должен сделать во многом случайное отступление. Может быть, вам будет интересно, а у меня — корысть, которая прояснится позже. В эти дни в Ленинграде, едешь ли в троллейбусе, проносишься ли в такси, ходишь ли пешком по длинным и прямым улицам, всюду бросаются в глаза пять тяжелых, ярко-красных (пожарный цвет) полос, этаких горизонтальных шпал, этаких раскаленных докрасна стальных брусьев, болванок, нарисованных одна над другой. Четыре пятиконечные звезды ярко-синего цвета еще больше усиливают впечатление броскости и настойчивости. Раскаленные полосы и синие звезды кричат с афишных стендов по всему Ленинграду, призывая остановиться, прочитать и отложить все дела, чтобы как можно скорее внять призыву. Голосишки других афиш едва звучат и не звучат вовсе вблизи этого мощного и тревожного, как сирена пожарной машины, крика. Два дня я смотрел на красные полосы и синие звезды. На третий день решил сойти с троллейбуса и прочитать. Текстовая часть афиши была предельно лаконична, стояло всего два слова «Архитектура США». Мелким шрифтом указывался адрес выставки: Университетская набережная, музей Академии художеств.

Заговорив об этой выставке со своим другом, ленинградским художником, я тотчас узнал, что вообще-то я отсталый человек, потому что вот уже неделю все только и говорят о выставке. Я бросился было скорее прочь, чтобы мчаться на Университетскую набережную и наверстать упущенное, но друг мне сказал, что попасть на выставку очень трудно. Люди стоят по пять-шесть часов в очереди, вокруг милиция, к зданию не подойдешь, не подъедешь.

Напугав меня таким образом, друг смилостивился и тут же дал мне пропуск на выставку.

Пройдя через двойную цепочку милиции, я оказался в вестибюле здания и пошел вверх по лестнице.

Путь посетителей неизбежно пролегал мимо киоска, в котором сидела очаровательная молодая американка. Перед ней лежали стопы журналов все с теми же ярко-красными полосами на обложке. Рядом стоял ящик, полный нагрудных значков все с той же беспощадной эмблемой. Каждому посетителю девушка вручала улыбку, журнал и значок. Значок брали не все, но журналом не пренебрегал ни один человек. Журнал этот — своеобразный расширенный каталог выставки. Все самое лучшее и самое интересное, что выставлено в залах, содержится в каталоге в виде прекрасно исполненных и еще более прекрасно отпечатанных цветных фотографий. Объяснительные подписи в журнале точно соответствуют объяснительным подписям на выставке.

Ежедневно очаровательная американка в киоске раздает около восьми тысяч каталогов. А так как каталог — это почти вся выставка, и так как всякий, имеющий каталог, покажет его троим, а то и пяти человекам, то можно считать, что ежедневно выставку посещают сорок тысяч человек. Да разве пяти? Журнал отпечатан на прекрасной бумаге, он не износится долго. Можно представить, сколько человек посмотрит его в течение года.

Я вовсе не сетую на то, что журнал будут смотреть многие и многие люди. Я просто хочу сказать: вот как нужно пропагандировать свое искусство, вот как нужно пропагандировать вообще все свое.

На выставке среди текущего потока посетителей то там, то тут завихрения, завертины, как бывает на больших реках, когда вода натекает на преграду. Милые американские юноши и девушки то тут, то там окружены плотной толпой ленинградцев. Идет оживленная беседа: вопросы — ответы, вопросы — ответы. Значит, дополнительно к афишам и журналам еще и живые агитаторы и пропагандисты, которые в течение восьми часов — с одиннадцати до семи — горячо пропагандируют архитектурное искусство США и вместе с тем американский образ жизни, американское мировоззрение.

Нет, я не бью тревогу. Пусть. Несмотря ни на что, посетители, по крайней мере большинство из них, выходят, недоуменно пожимая плечами. Это пожимание касается и самой архитектуры, и своего шестичасового долготерпения, после которого они попали на выставку. Так что пусть. Не распропагандируют ленинградцев эти очаровательные юноши и девушки, но как поставлено дело!

Теперь возвратимся к печальной истории с выставкой древних фресок. То, что они интереснее цветных американских фотографий, об этом неудобно и говорить. Но выставка открылась без единой афиши в городе и без самого завалящего, хотя бы на одной страничке, каталога. Я уж не говорю о юношах, которые тут же в залах рассказывали бы об особенностях выставки, отвечали бы на вопросы, затевали бы с посетителями непринужденные беседы.

Спрашиваю: почему мы можем допустить, чтобы на территории Ленинграда велась организованная и продуманная пропаганда чуждых нам (да и вообще человеку) архитектурных стилей, и боимся хоть на одну тысячную долю популяризировать древнее русское искусство? Американская выставка оказалась здесь в роли самодовольной, откормленной, выхоленной, но в общем-то пошловатой дочки, а наше родное искусство в роли захудалой, затюрканной падчерицы. Нашлись молодые люди, видимо художники, которые пожалели падчерицу и даже обиделись за нее. Они расклеили по городу самодельные афиши, извещающие о том, что в Русском музее открыта выставка древних фресок. Появление афиш расценили как недозволенную агитацию, как листовки. Да, это действительно была агитация, но за что? За то, чтобы ленинградцы посетили очередную действующую выставку.

Между тем в книге отзывов стали появляться проникновенные патриотические записи. Я не выписывал их себе в тетрадку, поэтому не могу привести ни одной точно и полностью. Но смысл их в том, что какая прекрасная выставка, что преступление скрывать такие сокровища от глаз людей, преступление, что они снова будут спрятаны, а не останутся в постоянной экспозиции. Тут же — возгласы, несколько, может быть, экзальтированные: «Вот оно, великое искусство! Вот они, остатки великого искусства! За это не жалко умереть!» и т. д., вплоть до самых лаконичных записей, состоящих из одних восклицательных знаков, без единого слова. Три строчки восклицательных знаков. Кто-то вырвал страницу записей (очевидно, с наиболее резкими формулировками), это вызвало новую волну записей, что в сочетании с самодельными афишами придало истории не совсем хороший характер.

Вот почему в эти дни мне все говорили, что выставка висит на волоске.

Во всяком случае, мне повезло. Я видел в один день две выставки, при сопоставлении которых еще раз вспомнил замечательные слова Экзюпери: «Достаточно услышать народную песню пятнадцатого века, чтобы понять, как низко мы пали!»

6

Прежде чем идти в фонды, за кулисы музея, я воспользовался пропуском, выданным мне в дирекции, и еще раз заглянул в экспозиционные залы. В этот час посетителей еще не было (кажется, вообще в этот день вход в музей для публики был закрыт). В залах, где развешаны иконы, рабочие возились с занавесями на окнах — не то вешали, не то снимали их. Дневной свет был не притушен, хотя бы и белым шелком, солнце вливалось в залы.

Солнечный прямоугольник передвигался по противоположной стене, ярко высвечивая то одну икону, то другую. На «Архангеле Михаиле» из Кашина он как будто задержался даже подольше, как будто даже ему не хотелось уплывать и обрекать на тень такую прямо-таки невероятную красоту. У этого «Архангела» особенно чистые тона: крылья — охренные, подкрылья — голубые, одежда — частью красная, частью апельсинового цвета. Кроме того, нежно-зеленый позем. Не знаю, может быть, виновато солнце, что вчера я как-то не выделил эту икону из остальных, а се-

годня не могу оторвать от нее глаз, даже тогда, когда солнечный прямоугольник уплыл по стене дальше.

...О шедеврах русской древней живописи трудно говорить с шнроким кругом людей. В самом деле, допустим, я захотел бы в какой-нибудь специальной статье высказать сужденне о таких картинах, как «Последний день Помпеи», «Утро в лесу», «Иван Грозный и сын его Иван», «Бурлаки на Волге», «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», «Грачи прилетели», «Не ждали», «Иван-царевич на сером волке», «Богатыри», «Девочка с персиками», «Золотая осень»... Я мог бы перечислить десятки широко репродуцируемых картин русских художников. Если бы даже в той специальной статье я стал говорить (ближе к нашей теме) о «Сикстинской мадонне» Рафаэля, все же я почти в каждом человеке нашел бы потенциального собеседника, который либо не соглашался со мной, либо, напротив, соглашался. Потому что если не каждый бывал в Третьяковке, в Русском музее, а тем более в Дрезденской галерее, то представляет себе картины по бесчисленным репродукциям в альбомах, на открытках, на отдельных листах, на папиросных и конфетных коробках и даже просто на конфетных бумажках. Я не жалуюсь на то, что живопись широко репродуцирована. Я не ратую за то, чтобы завтра выпустили сигареты с «Положением во гроб» или с «Входом в Иерусалим». Но я все же не понимаю, почему мы совсем не репродуцируем древнюю русскую живопись. Даже Рублев, даже в то время, когда весь мир недавно отмечал его 600-летие, не нашел себе места хотя бы на одной открытке.

Вышел, правда, сейчас замечательный двухтомный каталог русских икон. Но тираж... Боюсь, напишу и никто не поверит. На целую нашу страну, в которой за одну неделю расходятся многомиллионные тиражи, в которой 300 тысяч одних только библиотек, этот двухтомник вышел тиражом всего лишь 5 тысяч экземпляров.

Иногда в магазине стран народной демократии на улице Горького появляются издаваемые в ГДР книги с репродукциями русских икон. Их хватает на один день, хотя стоят они недешево, что-то около 15 рублей. Но ведь это на улице Горького в Москве. А на улице Горького в Куйбышеве? А на улице Горького в Калинине? А на улице Горького в Свердловске? А на улице Горького во всех остальных городах страны?

Вот почему, если будешь писать статью и упомянешь «Ангела златые власы», или «Осаду Новгорода суздальцами», или знаменитое на весь мир «Устюжское Благовещение», или даже рублевского «Спаса», — нет уверенности, что перед взглядом читателя тотчас встанет упоминаемое произведение живописи и он сделается невольным собеседником автора специальной статьи.

«Белозерское умиление», висящее почти в самом начале экспозиции, интересно само по себе. Кроме того, подозревают, что это одна из первых копий «Владимирской Божьей Матери», привезенной в Россию из Византии. Я не знаю, на чем основано это подозрение. Установлено, что у настоящей «Владимирской» (Третьяковская галерея) полностью сохранились оба первоначальных подлинных лика, а к позднейшему времени относится все остальное. Ничего общего, кроме самого сюжета, я у белозерской иконы с «Владимирской» не нашел. Большинство иконописных сюжетов пришло из Византии (черпали из Евангелия и Библии), но постепенно стали появляться и свои, «домашние» сюжеты. Первыми собственно русскими святыми стали убиенные сыновья Владимира, молодые князья Борис и Глеб. В Русском музее есть замечательная икона «Борис и Глеб», относящаяся к XIII веку. Покровители Российского государства изображены на золотом фоне, стройные, как полагается воинам, с мечами в руках.

«Сергия Радонежского» я не заметил в экспозиции, но зато «Кириллов Белозерских» — два. Один приписывается кисти Дионисия. Икон, приписываемых Рублеву, в Русском музее мало.

Приходится говорить «приписываемых», потому что, хотя искусствоведы и уверены или почти уверены, очень, очень мало древних икон, на которых было бы обозначено имя мастера. Я читал одну искусствоведческую работу, в которой вообще берется под сомнение принадлежность Андрею Рублеву даже и точно приписываемых ему икон. Скромность старинных мастеров перешла границу: ну хоть бы в уголке, хоть какой-нибудь условный значок! «Троицу»-то, «Троицу»-то написав, можно было где-нибудь, как-нибудь, намеком сказаться своим потомкам! Существуют только точные летописные данные, что в такие-то годы жил иконописец, которого еще при жизни считали гениальным. И существуют гениальные иконы, относящиеся к этим десятилетиям.

Весь главный Рублев собран в Третьяковской галерее. Как известно, Рублев соавторствовал с Даниилом Черным. Вместе с ним они выполнили огромный иконостас для владимирского Успенского собора. Екатерина II решила в свое время обновить иконостас в соборе. Старые (Рублева и Даниила Черного) иконы она выслала в Васильевскую церковь под Шуей, а в соборе поставила витиеватый иконостас в стиле рококо, который стоит и до нынешнего времени. Из-под Шуи специальными экспедициями были вывезены в Третьяковскую галерею остатки опального иконостаса. Четыре иконы из него — три деисусного, одна праздничного чина («Сретенье») — попали в Русский музей.

Но не бойтесь, не бойтесь, я уж говорил, что не собираюсь подменять путеводитель. Я говорил также в одном месте, что музей похож на ту ледяную глыбу, большая часть которой скрыта под водой и только подразумевается. Насколько это верно, я убедился, очутившись в разнообразных запасниках музея.

Помещения, где хранится, так сказать, излишек икон, то есть икон либо реставрированных, но не выставленных в основной экспозиции музея, либо ждущих своей реставрации, — помещения эти кажутся чрезвычайно тесными. Во-первых, они на самом деле тесны, во-вторых, в них помещено слишком много икон. Иконы хранятся на стеллажах, поставленные ребром, как книги в библиотеке. Есть полки с небольшими «домовыми» иконами. Есть ряды «солидных»

икон. Есть иконы двухметровой высоты. Впрочем, солидность иконы не всегда зависит от ее размеров.

...Мне разрешили. Иногда я наугад брал икону, как книгу с полки, и видел, что икона прекрасна или что она будет прекрасной после умелой и тщательной реставрации. Икон в запасниках тысячи. Красота, которая тонко была распределена по всей русской земле, теперь соскоблена скребком, подобно позолоте, и собрана в горстки. Горсть в запасниках Третьяковки (около шести тысяч штук), горсть вот здесь, в подвалах Михайловского дворца (четыре тысячи), горсть, допустим, в Ярославском областном музее, горсть в Вологодском музее. А потом уж, после крупных городов, пойдут подскребышки: в Суздале, где-нибудь в Тотьме, в Шенкурске, в Городце... На земле же, откуда соскребено и соскоблено, а то и просто смыто, остались кучи щебня, бурьян, иногда омертвевшие, обезглавленные кирпичные помещения, где держат керосин, овес, корм для свиней, свежеободранные бараньи и телячьи шкуры.

На северных землях, главным образом архангельских и карельских, среди лесов и по берегам холодных рек, уцелели кое-где деревянные удивительные часовенки и церкви, в которых, говорят, иногда находят еще как бы присохшие, потемневшие от налета копоти блестки. Если их вовремя не спасти, они — обречены. Расскажу, как было с Ненёксой, древним имением Марфы-посадницы (Борецкой). Она, Марфа, в свое время послала туда наилучших из Новгорода мастеров. В далеком беломорском селе затаилась с тех пор красота, которой завидовали бы Ватикан и Равенна. Первым из музейных работников проник в Ненексу вездесущий белобородый старик Калинкин. Он, хоть и был потрясен, спокойно пронумеровал наилучшие иконы по степени их ценности, аварийности и первоочередности эвакуации. Ставил мелом крупные римские цифры: III, V, X, XV... Одну-единственную икону старик сумел увезти с собой. Для того чтобы вывезти остальные иконы, нужно было снова посылать людей в командировку. Нужен самолет, вездеходы, грузовики, а главное — деньги. Где же взять денег Государственному Эрмитажу или Русскому музею?

Тем временем церковная крыша прохудилась, и бесценная живопись была безвозвратно смыта дождями.

От Русского музея на Север в экспедиции каждый год выезжают ленинградский художник Евгений Мальцев и сотрудница музея Гелла Смирнова. На попутных машинах, а то и пешком, забираются они в глушь в поисках шедевров древней живописи. Но много ли увезут они вдвоем? Например, в течение одной экспедиции они обнаружили пятьсот двадцать пять икон, а успели спасти только шестнадцать.

— Что же вам нужно для того, чтобы спасти все? — спросил я у них, когда разговорились.

— Вертолет на один месяц.

— Как? За этим все дело?! Но неужели в нашем государстве... Один вертолет... На один месяц...

— А что? Проблема! Чтобы нанять вертолет, у Русского музея нет денег, а чтобы выделили бесплатно — никто не выделяет.

— Разве не окупились бы эти деньги?

— Непосредственно они, конечно, не окупились бы. Потому что торговать иконами Русский музей не собирается. Но спасены были бы ценности, которым просто не назовешь цены.

Привезенные из дальних мест, черные, грязные, шелушащиеся, вспученные от сырости, местами осыпавшиеся иконы чаще всего кладутся сразу на «операционный стол». Да, да, стол реставратора очень похож по своей сути именно на операционный. В инструментах тоже есть что-то общее: скальпели, шприцы, пинцеты... Тут тоже ватные тампоны, баночки, скляночки и даже, может быть, предварительный рентген. Даже главное действие реставратора называется «накладыванием компресса».

Впрочем, есть две точки зрения на реставрацию, вернее две школы, относящиеся друг к дружке не то что презрительно или враждебно, но я сам слышал, как один реставратор, исповедующий «тампонное» направление, сказал про сторонника компрессов, что они коновалы. Как видите, даже в брани — медицинская терминология.

Зимой, как вы придете ко мне в гости, я постараюсь продемонстрировать вам оба метода, ибо считаю, что они вовсе не исключают друг друга. А пока, если хотите, в двух словах намекну про каждый. Ну, вообще-то у каждой реставрации, к какой бы разновидности она ни относилась, есть три основных этапа, и первый из них — укрепление. Каждую отколупывающуюся чешуйку нужно так прикрепить к ее извечному месту, чтобы она все же в конце концов не отскочила. Для этого пропитывают аварийное место клейким веществом, чаще всего рыбьим клеем, приглаживают чуть тепленьким утюжком; если нужно, заклеивают на время тонкой полупрозрачной бумажкой. Если икона вспучилась большими пузырями, то медицинским шприцем вводят в пузырь жидкий клей. Он разливается там в темноте, потом пузырь сажают на место, чтобы красочный слой по возможности не потрескался. В это время возможны сдвиги. Пузырь оказывается на своей площади чуточку больше, чем то место на доске, от которого он отлип. Короче говоря, тонкостей и сложностей очень много. Сама доска подчас разъехалась, образовались щели, край доски открошился, древесина изъедена шашелем — она вся в дырочках, из которых сыплется тонкий оранжевый порошок.

Второй этап — раскрытие иконы. Смывание, соскабливание, а более научно — удаление с нее либо заскорузлой, черной, как деготь, олифы, либо и олифы, и, кроме нее, нескольких слоев позднейшей живописи. На этом-то этапе и существуют два убежденных самостоятельных направления.

Какой жест сделали бы вы, если бы перед вами на столе оказалась икона, которой пятьсот лет и которую только что привезли из колхозного зерносклада, где она загораживала собой разбитое церковное окно, не пуская в склад ни сырого осеннего ветра, ни косого майского ливня, ни сыпучего январского снега, ни летучей июльской пыли? Я думаю, что рука ваша тотчас же механически потянулась бы, чтобы отщипнуть из-

рядную толику ваты, свернуть ее в комочек и вытереть икону осторожными продолговатыми движениями. Вата будет цепляться за остатки медных гвоздиков, некогда прикреплявших оклад, за шелушинки, за прилипшую гречу, за прилипшие ржаные зерна. Второй комочек ваты, когда самая первая пыль, самый мусор уже стерты, вы обмакнете во что-нибудь маслянистое. Есть специальные вещества, но, пожалуй, лучше всего обыкновенное подсолнечное масло. На масляной полосе проступят сквозь глухую черноту смутные очертания и лики. В это время возможно угадать сюжет иконы, а также приблизительное время самой последней записи. Глухая чернота становится прозрачной чернотой. Из черного железного листа она превращается в черное стекло. Вот и все, чего можно достичь при помощи растительного масла. Чтобы воевать со временем и победить его, нужно не умасливание, а иные, радикальные средства. Например, нашатырный спирт.

Реставраторы-старики, реставраторы-консерваторы (они же антикомпрессники) предпочитают нашатырный спирт всем другим химическим веществам и упорно держатся за него. Но реставраторов-стариков теперь остается очень мало. Большинство из них сошло со сцены, живут на пенсии, вспоминают, как они реставрировали иконы Виктору Михайловичу Васнецову, миллионеру Рябушинскому, великому князю Константину.

Их метод раскрытия иконы состоит в том, что одно и то же место на иконе, один и тот же квадратный сантиметр они постепенно смачивают нашатырным спиртом при помощи обыкновенной кисточки или ватки, намотанной на кончик скальпеля. Заскорузлая броня олифы начинает разрыхляться от нашатыря и поддается теперь либо той же ватке, либо острому лезвию скальпеля. Покончив с верхним слоем олифы, они въедаются все глубже и глубже, убирая сначала верхний слой живописи, потом еще одну олифу, потом еще один слой живописи, потом еще одну олифу, пока не доберутся до слоя, который называется авторским. Это — святая святых. Это — конечная цель усилий и долготерпения. Это то, что потом будет сиять красками, поражая человеческий глаз и человеческую душу. Пока что проделана щелочка, в которую можно едва-едва заглянуть одним глазом. Остальное должно дорисовать воображение. Поняв стиль автора и характер его письма, мастеру-реставратору легче будет освобождать это письмо от всех позднейших наслоений и записей. Сантиметрик за сантиметриком будет отвоевывать он у разлившейся по всей доске черноты, пока окончательно не смоет черноту, пока не освободит плененной временем и варварством красоты.

Я представляю, каково было душевное состояние человека, впервые заглянувшего туда, в наше живописное сказочное средневековье. И хотя перед ним была тогда одна икона, один, так сказать, частный случай, все же догадка как молния озарила его потрясенный ум, и предчувствие целого моря красоты захлестнуло сердце.

Но и теперь, когда вы знаете, уверены, что под чернотой хранится живопись, а под верхней живописью хранится иная, древняя, все равно первый взгляд сквозь прорезанную скальпелем брешь волнует и потрясает. В особенности из-под компресса...

Да. На смену нашатырному спирту пришли сильные химические соединения, или, точнее, смеси, всякие там дибутилфтолаты, формальгликоли и прочее. Старики их боятся. Ну да, говорят они, верно, что эти растворители действуют эффектно. Но неизвестно, как они влияют на краску. Вдруг от их воздействия икона начнет постепенно бледнеть и жухнуть. Но не сейчас... лет через двести или триста. Что дает им уверенность в нашатырном спирте — я не знаю.

Раскрытие иконы методом компрессов состоит в следующем. Фланелевую тряпочку размером... Разные могут быть размеры, в зависимости от состояния иконы, от крепости раствора и от того, как икона «идет», то есть как легко или, напротив, как трудно она поддается растворителю. Возьмем средний размер — пять на пять сантиметров. Значит, фланелевую тряпочку такой величины, с ровно обрезанными краями окунаем в растворитель и плотно накладываем на нужное место на иконе. Накрываем стеклом и прижимаем грузом. От пяти до пятнадцати минут (тоже зависит от крепости растворителя и от устойчивости иконы) нужно ждать. Жесткая, как кровельное железо, олифа под тряпочкой и стеклом размягчается, набухает, разрыхляется. Так что, когда снимешь тряпочку, квадратик иконы под ней поднимается над остальной гладью. И вот наступает самый главный момент: скальпель наклоненным лезвием своим легко подрезает разрыхленную олифу (или верхнюю краску), соскабливает ее, из-под черноты вдруг вспыхивают яркие ослепительные краски: красная, белая, голубая. Видно, что контуры верхнего рисунка не совпадают с контурами открывшегося, и вас не оставляет потом ощущение, что вы только что присутствовали при каком-то чуде, при таинственном событии, вроде открытия клада, или вскрытии знаменитой гробницы, или при прочтении загадочных письмен давно отшумевшего на земле неведомого народа. Прибавьте и то, что открыты не просто золотые монеты, не просто священные кости, не просто смысл разгаданных букв, но красота, способная волновать независимо от древности своего происхождения.

Каковы же недочеты или, напротив, преимущества того или другого метода реставрации?

Старый способ, как и во всем, начиная с выделки шампанского и кончая строительством домов, медленнее, но доброкачественнее. Миллиметрик за миллиметриком продвигается реставратор по доске, но зато не соскоблит лишнего, не «перемоет», не заденет авторского слоя.

При компрессе дело подвигается куда быстрее. Сразу очищается большой квадрат. Но стоит чуть-чуть передержать компресс, и размягченной оказывается не только олифа, не только верхняя живопись, но и самое драгоценное авторское, невосполнимое.

— Кустари! — говорят компрессники про стариков.

— Варвары! — отвечают старики компрессникам.

Один мастерский художник недавно высказал мне любопытную мысль. Он сказал, что можно любую ико-

иу «добрать» тончайшим и тщательнейшим образом. Но тщательно добирать дольше и труднее, чем потом подрисовать, если немного перемоешь. Но это уж было бы действительно варварством. Здесь мы подходим к тому, что называется третьим этапом реставрации. Этот третий этап состоит в тонировании открывшегося авторского слоя. Ведь бывает, что записывали живопись уже тогда, в древности, во многом утраченную, обшелушившуюся, обсыпавшуюся по щелям доски. Взял мастер подновлять икону, а у нее обсыпавшееся место величиной с пятак или с ладонь. Мастер снова грунтует это место, замазывает его левкасом заподлицо с остальным. Значит, теперь, когда мы снимем его малярство, белая заплата обнажится и будет сверкать среди многоцветной живописи. Допустим, что белое пятно оказалось на одежде. Видя всю одежду, реставратор может либо спокойно дописать ее на белом пятне, либо ничего не дорисовывать, но просто закрасить белое пятно в тон окружающему, то есть вот именно затонировать.

Однажды молодой еще реставратор, раскрывая «Спаса в силах», сказал мне: «Поспорим, что на колене у Спаса будет вставка». Я поспорил, потому что не поверил в проницательность реставратора. Положили скорее компресс, убрали все олифы и записи. Точно — на колене, среди темно-красного и золотого (складка одежды), белое, чистое, как слоновая кость, пятно. Вставка. Я проспорил.

— Чудак человек, разве трудно было об этом догадаться, — сказал мне потом реставратор. — Икона прекрасная, даже для своего времени. Большая. Чтимая. Богомолки подходили к Спасу, крестились, целовали одежду. А целовать почему-то было принято в колено. Живопись в этом месте разрыхлилась и обсыпалась. При подновлении появилась вставка. Вот она, эта вставка, придется тонировать темно-красным.

Иногда подновитель зачем-то тер старую, доставшуюся ему на подновление живопись не то пемзой, не то простым кирпичом. Реставратор теперь доберется до авторского слоя и только ахнет — на месте предполагаемой красоты жалкие остатки: там пятно, там линия, там намек на рисунок. Что могло уцелеть под кирпичом или пемзой?

Такие случаи, к счастью, редки. Напротив, кажется иной раз, что старики нарочно упрятывали под новые краски старую, совершенную живопись, настолько она оказывается свежей, сохранившейся, как будто сейчас из-под кисти живописца.

Разумеется, я побывал в реставрационной мастерской Русского музея. Она невелика. Вот художник-реставратор Николай Васильевич Перцев, как все реставраторы, большой энтузиаст. Вот реставратор помоложе — Иннокентий Петрович Ярославцев. Вот молодая реставраторша — Ирма Васильевна Ярыгина. Они потихонечку, изо дня в день, миллиметрик за миллиметриком раскрывают иконы (что ни икона — то удивление и чудо!) и таким образом успевают раскрыть за год и довести до экспозиционной кондиции, вероятно, не меньше пяти икон. А в иные годы — две-три. Если вспомнить, что в фондах хранится и ждет реставрации несколько тысяч, то легко подсчитать, через сколько лет будут приведены в порядок все фонды.

Правда, есть в Москве Центральная реставрационная мастерская на Ордынке. Она помещается в церкви, построенной Щусевым и расписанной Нестеровым. Художественный руководитель мастерской Николай Николаевич Померанцев. Это его стараниями была устроена в Москве памятная всем москвичам выставка древней деревянной резьбы. Николай Николаевич безусловно любит икону, но его пристрастие все-таки именно резьба. В Центральной мастерской народу побольше, чем в Русском музее, но ведь к ним приходят в реставрацию иконы и из областных городов.

Меня, впрочем, не пугает то, что на реставрацию всех хранящихся в фондах икон потребуется не меньше пятисот лет, а может быть, даже и больше. Но зачем отреставрированные иконы снова уходят в фонды? Конечно, экспозиция каждого музея, как говорят, не резиновая. Нужно показать и то, и это. И надои молока по области, и плоскогубцы, вырабатываемые местным заводом, и муляж свиньи с передовой колхозной свинофермы. Но, может быть, нужно положить основу грандиозному музею русской иконы. Этакому «Эрмитажу русской иконы», не нарушая при этом устоявшихся экспозиций Третьяковки, Русского музея, музеев Рязани, Вологды и Ярославля. Во всех реставрационных мастерских (Эрмитаж, Русский музей, Третьяковская галерея, Музей имени Андрея Рублева, Центральная мастерская) выпускается в год, вероятно, не меньше 15—20 икон. Они будут накапливаться, они будут стоять в стеллажах. Зачем же прятать их от людских глаз?

7

Мое путешествие по «фондам» продолжалось. В том отделе, где хранятся иконы, можно увидеть замечательную деревянную скульптуру. Были излюбленные сюжеты для резьбы по дереву. Кроме того, как будто бы не каждого святого разрешалось православной церковью изображать в скульптуре. Я не имею точных сведений на этот счет, но можно заметить поверхностным взглядом, насколько часто встречается, например, скульптура, изображающая Богородицу в католических странах, настолько редко — у нас. Да что редко, я не встречал ни единственного раза. Много было распятий, Георгиев Победоносцев, Никол Можайских. Знаете, когда Никола в одной руке держит город, а в другой руке меч, как бы охраняя и защищая город от любых посягательств. Еще он называется «Никола с мечом и градом». Редко, но встречается Параскева Пятница. Эти скульптуры всегда очень нарядны, блещут ярко-красными одеждами Параскевы. Самой распространенной деревянной скульптурой на Руси был Нил Столобенский. Черная фигура согбенно сидящего старца в схиме встречалась и в церквах, и на домашних киотах. У всякого коллекционера-любителя обязательно есть хоть один Нил Столобенский. Встречаются даже по два, по три разных размеров и разного уровня мастерства. Но такого набора Нилов,

как в запасниках Русского музея, я не встречал никогда и, конечно, не встречу. Обыкновенно фигура Нила не превышает 15—20 сантиметров. В Русском музее есть Нилы едва ли не метровой высоты.

В древней деревянной скульптуре (она, как правило, раскрашивалась) есть своя неизъяснимая прелесть. Когда Николай Николаевич Померанцев устроил в Москве выставку этой скульптуры, люди ходили и не только восхищались столь неожиданной красотой, но и возмущались, почему эта красота держится в подвалах музея. В самом деле, если иконные фонды Русского музея все же высовываются над поверхностью (опять этот пресловутый, надоевший айсберг!), то на деревянные скульптурные сокровища в экспозиции музея нет и намека.

Скульптура религиозного содержания — только незначительная часть большого и разветвленного искусства, жившего в глубинах народа в течение многих веков. Действительно, кругом леса и леса. Ни белесоватых побережий теплых морей, где находят гранит и мрамор, ни ковыльных степей, где редкие сиреневые камни так и просятся, чтобы их пообтесать и превратить в знаменитых каменных баб, ни моржовой кости — подручного материала для чукчей и эскимосов, ни слоновой кости для умельцев Индии. Но вот именно дерево, сквозные северные леса, нож и топор как первые посредники в отношениях человека с лесом. Разве не естественно, что самые ранние Перуны, Ярилы, Стрибоги изображались не в мраморе, не в слоновой кости, не в золоте, но именно в дереве. То мягкая липа, то звонкий, почти железной крепости дуб, то плотная древесина березы, то плачущая золотыми слезами древесина сосны и ели — выбор не так уж мал. Выбирая материал по душе, теши из него и огромного идола, и маленького конька — игрушку белоголовому сынишке, и люльку, и гроб, и ложку, и топорище, и кадушку, и солонку, и ковшик, и миску, и прясницу, и дугу... Ах, если б вы только видели, какие резные и расписные дуги хранятся в подвалах Русского музея!

До сих пор я не знаю, не могу окончательно для себя решить: были ли у человеческого искусства два пути с самого начала или оно раздвоилось гораздо позже? Красота окружающего мира: цветка и полета ласточки, туманного озера и звезды, восходящего солнца и пчелиного сота, дремучего дерева и женского лица — вся красота окружающего мира постепенно аккумулировалась в душе человека, потом неизбежно началась отдача. Изображение цветка или оленя появилось на рукоятке боевого топора. Изображение солнца или птицы украсило берестяное ведерко, либо первобытную глиняную тарелку. Ведь и до сих пор народное искусство носит ярко выраженный прикладной характер. Оно — в быту. Всякое украшенное изделие — это прежде всего изделие, будь то солонка, дуга, ложка, трепало, салазки, улей, наличник, полотенце, сарафан, головной убор, ожерелье, серьги, детская колыбелька...

Казалось бы, очень просто. Потом уж искусство отвлеклось. Рисунок на скале не имеет никакого прикладного характера. Это просто радостный или горестный крик души. От никчемного рисунка на скале до никчемной картины Рембрандта, оперы Вагнера, скульптуры Родена, романа Достоевского, стихотворения Блока, пируэта Галины Улановой... Но что же было вначале: потребность души поделиться своей красотой с другим человеком или потребность человека украсить свой боевой топор? А если потребность души, если просто накопившееся в душе потребовало выхода и изумления, то не все ли равно, на что ему было излиться, на полезные орудия труда или просто на подходящую для этого поверхность прибрежной гладкой скалы.

В человеке, кроме потребностей есть, пить, спать и продолжить род, с самого начала жило две великих потребности. Первая из них — общение с душой другого человека. А вторая — общение с небом. Отчего возникла потребность духовного общения с другими людьми? Оттого, вероятно, что на земле одинаковая, в общем-то, одна и та же душа раздроблена на множество как бы изолированных повторений с множеством наслоившихся индивидуальных особенностей, но с тождественно глубинной первоосновой. Как бы миллиарды отпечатков, либо с одного и того же, либо, в крайнем случае, с нескольких, не очень многих негативов.

Отчего происходит человеческая потребность духовного общения с небом, то есть с беспредельностью и во времени и в пространстве? Оттого, вероятно, что человек, как некая временная протяженность, есть частица, пусть миллионная, пусть мгновенная, пусть ничтожная, но все же частица той самой беспредельности и безграничности. Что же могло на земле служить самым ярким символом безграничности? Конечно, небо.

Кроме того — кто знает? Недавно я прочитал в «Огоньке» статью ученого Шульца. Он предполагает, что нам трудно будет наладить связь с цивилизациями других галактик, потому что может не оказаться общего языка. Может быть, муравьи или пчелы давно пытаются наладить связь и войти в деловые отношения с человечеством; может быть, используя свои антенны-усики, они беспрерывно посылают нам свои сигналы, но мы не способны их уловить. Может быть, так же как пчелы не знают о том, что мы их изучаем и что Халифман за книгу о пчелах получил Государственную премию, мы точно так же не подозреваем, что изучают нас. Может быть, из неведомых галактик посылают сигналы такого характера, которые мы не умеем воспринять нашими современными аппаратами, но которые, может быть, иногда воспринимает человеческая душа? И вот в неизъяснимом волнении человек поднимает глаза кверху, и сопричастие с чем-то большим, чем он сам, потрясает его.

Самонадеянность наша не имеет границ. Мы считаем себя выше не только муравья, но кого бы то ни было во Вселенной, в то время как муравьи умеют поддерживать в своих жилищах точные климатические условия, которые существовали на земле в доисторические времена, а мы едва-едва умеем пользоваться батареей парового отопления. В то время как нет ничего легче, оказывается, чем взять и полететь

над землей, мы вынуждены сочинять себе неуклюжие и тяжелые летательные аппараты. В то время как презренная летучая мышь уже миллионы лет обладает удивительной ультразвуковой локацией, наши громоздкие локаторы только что появились, и они гораздо грубее и хуже. В то время как у множества обитателей Земли существует тончайшее предвидение погоды, чуть ли не за две недели, мы ошибаемся на каждом шагу, мы, вооруженные умопомрачительными вычислительными машинами.

Карась (видимо, из карасиных космонавтов) выпрыгнул из пруда посмотреть, что делается за его пределами, задохнулся и скорее — на дно. «Ну что там?» — спрашивают у карася его сородичи. «Никакой жизни там нет», — ответил карась. Конечно, им, карасям, невозможно представить, что есть иные формы существования материи, что мы ездим в автомобилях, пьем коньяки, играем в футбол, возлежим на тахтах, сеем рожь и пшеницу. Это недоступно карасиному воображению; это для них то, что мы называем «сверхъестественное». Но если есть расстояние от нас до карася, так сказать, вниз, то почему же не может быть такого же расстояния от нас до чего-нибудь или до кого-нибудь вверх? Почему не быть таким формам жизни, которые непосильны и неподвластны не только нашей науке, но и нашему воображению? То, что для воображения карася наш автомобиль или наш телевизор, то для нас... неизвестно что. Настолько неизвестно, что всякая попытка вообразить это оказывается жалкой и бесплодной. Караси, несомненно, подозревают, что существует нечто, находящееся за пределами (выше) их пруда, потому что их подруги и товарищи вдруг таинственно исчезают, попадают на крючок или в вершу, или потому, что иногда сыплется сверху корм. Наша самонадеянность мешает нам подозревать то же самое относительно нашего человеческого, кишащего разнообразными земными обитателями пруда.

Но я слишком отвлекся. Я ведь хотел сказать только то, с чего, собственно, и начал: человеку свойственны две великие потребности: общение с душой другого человека, других людей, и общение с небом. Первая из них с самого начала нашла себе выражение в разных формах искусства; вторая — в разнообразных (сейчас их на земле около тысячи) религиях. Очень часто эти две линии перепутывались, соприкасались и даже сливались: древнегреческая культовая скульптура; все эти Юпитеры, Венеры, Афродиты, позднее Микеланджело, Рафаэль, Рублев, Бах и вообще всякое искусство религиозного характера и содержания. Эти две линии можно проследить в искусстве любого народа, в любые времена, так что скульптура религиозного содержания на Древней Руси — только незначительная часть большого и разветвленного искусства, расцветавшего в глубинах народа в течение многих веков.

В фонды Отдела народного искусства попасть было не очень легко, потому что незадолго перед этим проводили санитарную обработку экспонатов ядовитыми веществами против шашеля, пожирающего старую древесину. Запрограммированная акция природы: умершее дерево должно исчезнуть. Для этого насылаются на него полчища короедов, жучков-точильщиков, гнилостных бактерий и грибков. И вот еще, значит, злосчастный шашель. Шашелю все равно, что превращать в порошок — простое полено или уникально расписанную дугу. По-моему, в лесу, в деревьях он даже и не заводится. Зачем? Там справятся без него. А вот под крышей, в тепле и сухости, где есть опасность, что дерево не сгниет вовсе, — там он должен прийти на выручку, там он — тайный агент природы, диверсант, призванный исполнить закон. Духовная сущность изделий его не касается. С одинаковым удовольствием он грызет и крестьянскую ступу, и рублевскую икону.

Кстати, и ступа ведь может быть произведением искусства. Изящные уточки-солоники, деревянные ковши в виде гусей и лебедей. Рубель, которым катали белье, превращен в уникальное изделие. Сотни прясниц, украшенных резьбой и росписью, занимают большое подвальное помещение. Прясницы красноборские, мезеньские, вологодские, валдайские. Цветы и солнца, птицы и листья деревьев, чаепития и масленичные катания — все нашло себе место на этих прясницах, все вплелось в общие узоры, в общую красоту.

Ведь казалось бы, не все ли равно, к какой доске привязать пучок льна и затем сучить из него суровую нитку. Но, значит, не все равно, если вот они, сотни прясниц, и нет двух совпадающих по рисунку или резьбе.

Чего-чего нет в фондах Отдела народного искусства. Не только не расскажешь — не переглядишь. И вышивки, и резьба по кости, и живописные пряники, и деревянные формы для пряников, и живописные изразцы, и кружева, и керамика, и резные ворота, и фронтоны, и наличники. Даже скворечник, даже пчелиный улей, оказывается, могут сделаться произведениями искусства. Вон в кепчонке длиннобородый деревенский мужик. В рот к нему залетали, бывало, скворцы, гнездившиеся в его пустой голове. Не было ни одной, так сказать, сферы быта, которой не касалась бы народная красота. Изба: наличники, крыльцо, ворота, коновязи, карнизы. Орудия труда и утварь: прясницы, святцы, ковши-солоники, вальки-рубели, трепала, туеса, деревянная посуда, всевозможное берестяное плетенье с элементами украшения, разрисованные сундуки и ларцы, расписные санки и дуги. Вышитые и кружевные изделия: подзоры, скатерти, полотенца, рубахи, сарафаны, кокошники, накомодники... Все это есть в изобилии в хранилищах Русского музея, хотя посетители в верхних этажах и не подозревают об этом.

В отдельных помещениях в шкафах, расположенных вдоль стены, хранится так называемая мелкая пластика: разные миниатюры по дереву и кости, а также медное художественное литье.

У меня в жизни был момент, когда я уже понимал красоту иконы, но никак не мог постичь прелесть этой мельчайшей резьбы либо этого барельефного, иногда украшенного финифтью, а иногда не украшенного финифтью литья. Я, пожалуй, и сейчас не могу сказать, что насквозь проникся. Но что меня волнует всякий

раз, когда я вижу, а тем более держу в руках каждую такую вещь, — это обстановка, которая ею воссоздается.

Вот костяной закоптелый крест конца XV столетия. На нем — а весь он в пятнадцать сантиметров длиной — вырезано по кости двенадцать миниатюр на библейские сюжеты. В каждой миниатюре — архитектура, действующие лица, одежда действующих лиц. В лупу, вероятно, можно разглядеть глаза, бороды и, может быть, разные выражения лиц. Но мельчайшая резьба вызывает чаще удивление, даже восторг удивления, но не эстетическое наслаждение, как это могут вызывать фрески Дионисия. Волнует же, если так можно выразиться, атмосфера каждой вещи. Нужно представить себе ту обстановку, в которой она находилась, прежде чем попасть в шкафы музея. Нужно представить себе те часовни, те скиты, те старообрядческие молельни, те бороды и глаза, те до бровей платки и шепчущие губы, то освещение огарочком свечи и тот воздух, который пропитывал эти вещи в течение веков, чтобы они, эти вещи, начали говорить и даже волновать своим рассказом.

Большие классические иконы пришли в музеи, пусть через частные коллекции, но все-таки из церквей. Церкви были разные, но все же о церквах можно говорить обобщенно.

Каждая из этих, допустим, десяти тысяч мелких вещиц пришла из своей особенной обстановки. Та стояла на полочке вологодской крестьянки, та висела на груди у странствующего монаха, та была прикреплена к кладбищенскому кресту. Ту носил в виде ладанки воин, участник Бородинского сражения, а та по времени могла принадлежать участнику Куликовской битвы. На ней вот даже вмятина, похожая на след от стрелы. Эти складеньки отливались недавно, во время русско-турецкой войны, при Александре II. У каждого солдата хранился такой складенек. Недаром я их во множестве встречал в Софии и вообще в Болгарии, в домах писателей, художников, артистов, простых крестьян.

Итак, в Русском музее большое, замечательное собрание мелкой пластики. Не думаю, что она старательно подбиралась по образцам. Поступала из дореволюционных частных коллекций, из монастырей, прекративших свое существование. Часто приходят и теперь коренные пожилые ленинградцы, бывшие петербуржцы, с просьбой купить ту или иную безделушку.

В особенном шкафу хранятся особенные экспонаты. Прежде чем открыть этот шкаф, мы приготовили большой стол, постлали на него чистую бумагу. Шкаф устроен так, что из него выдвигаются очень большие ящики, в которых аккуратно разостланы экспонаты: экспонат — бумага, экспонат — бумага. За уголышки мы осторожно, почти не дыша, брали экспонат. Кто-нибудь ладонями поддерживал его под середину. Несли к столу, бережно расстилали. Это было древнее художественное шитье.

В отдаленных женских монастырях монашки-рукодельницы, не торопясь, пригоняли ниточку к ниточке. Серебро, золото, красная, малиновая, голубая, зеленая нить. Образцами служили, вероятно, иконы из монастырского храма. Интересно, что в этом искусстве то же: чем древнее, тем чище цвета, больше изящества и вкуса. Чем позднее — тем больше золота, серебра, парадности, бьющих на внешний эффект.

Потом я заглянул к музейному нумизмату, склоненному вроде часовщика и тоже с линзой в глазу над своими уникальными экспонатами. Мы с ним чуть было не поспорили, каким тиражом была выпущена медаль в честь Ивана Комиссарова-Костромского. Но я скоро понял, что спорить не нужно, что касаемо старинных медалей, причин их выпуска, тиражей и даже местонахождений редчайших экземпляров, этот человек, Александр Александрович Войков, знает все.

В хранилище хрусталя и фарфора передо мной прошла вся история этих, тоже ведь своеобразных, искусств. Я узнал, когда появились в России первые фарфоровые заводы и когда был исполнен первый русский сервиз. Я узнал, когда были исполнены первые фарфоровые фигурки. Трудно было отрешиться от прежнего материала — дерева. Новый материал требовал нового к нему отношения. Узнал я и то, что у немцев, оказывается, был специальный завод по подделке русского, очень ценившегося фарфора, но что подделанные сервизы распознавались, и не почему-нибудь, а по духу. В немецких подделках сквозила слащавость. Увидел я, как старинные мастера умели связывать фарфор и стекло, нагляделся на знаменитые Яхтинский, Арабесковый, Юсуповский сервизы (в Юсуповском около тысячи предметов), а также на Гурьевский, на Михайловский.

Легко было проследить, как сначала мастера старались дать возможность звучать, говорить самому материалу, как потом стали его закрашивать все больше и больше, пока наконец не загорелось все сплошным сияющим золотом так, что невозможно различить, что под золотом: фарфор, дерево, металл, папье-маше, стекло.

С директором Русского музея Василием Алексеевичем Пушкаревым у нас состоялся отвлеченный сначала разговор о музейных экспозициях вообще. Оказывается, целая наука. Люди пишут и защищают диссертации. В самом деле, разве не приходится встречать картинных галерей, напоминающих скорее комиссионные магазины по продаже старой живописи? Русский музей упрекнуть в этом нельзя. Его экспозиции давно служат образцом продуманности, стройности и вот именно научного подхода. Спорить можно лишь о пропорциях. Я, например, никогда не мог понять, почему в Третьяковской галерее такой художник, как Борис Кустодиев, занимает места во много раз меньше... чем ну хотя бы Кукрыниксы. Вот и в Русском музее. Правильно ли, что восьми векам древнего искусства дано места меньше, чем тридцати последним, самым новейшим годам? Где копии фресок (помните, я писал вам о них), где деревянная скульптура? Где мелкая пластика? Где художественное шитье? Где народное искусство со всеми его разветвлениями? Где лубок, где гравюра, где развернутый показ фарфора и хрусталя?

Сегодня, когда я стоял перед «Ангелом златые власы», двое за моей спиной дышали шумно, как после хорошей пробежки. Это странно, потому что лестница, по которой поднимаешься на второй этаж, вовсе не располагает к тому, чтобы по ней скакать через ступеньку. Неторопливо, торжественно, она как будто сама поднимает вас, не нужно совершать никаких усилий. Невольно приосанишься и даже как бы почувствуешь к себе чуточку больше уважения. Лестница напомнит вам, что вы человек, что у вас, как у человека, должно быть чувство достоинства и что вовсе не достойно взрослому человеку бегать по лестнице.

Архитектура ведь умеет воздействовать. Есть залы, в которых ни один человек не осмелится бросить на пол спичку или окурок, не то что плюнуть или наследить. Значит, не нужно вешать таблички: «Сорить и плевать на пол воспрещается». Архитектура агитирует сама.

Впрочем, вижу ваши скептические улыбки: есть, мол, на свете такие люди, которые в любом зале, даже если это и храм... Разве не попадалось церквей, куда сквозь пролом в стене, через сорванные с петель двери бегают и за малой и за большой нуждой? Разве не сам рассказывал, как во дворце шестнадцатого века в Жерехове (где, впрочем, теперь хороший дом отдыха) даже и во втором этаже держали одно время лошадей. Лепные потолки, широкие венские зеркала — и лошади. Значит, не проняла хваленая архитектура? Ну что ж, отвечу — значит, не проняла. Но полно, имеют ли право на гордое и высокое звание человека пусть и двуногие существа, которые справляют нужду под сводами церкви или затаскивают лошадей на второй этаж старинного уникального дворца?

Двое шумно дышали за моей спиной, потом один говорит:

— Ерунда. Золотых волос не бывает.

— А там-то, там-то, гляди, вон на той стене, у нее ручки коротенькие, не гнутся, а младенец ножонки раскорячил.

— Это что, вон чудеса! Один в середине как жердь, а по бокам лилипутики.

Как вы можете догадаться, речь в последнем случае шла об удивительной новгородской иконе XIII века с изображением трех святых — Иоанна, Георгия и Власия. Центральная фигура там действительно условно выделена своими размерами. Все трое написаны по чистейшему красному фону. Чисто-синие и белые краски распределены неторопливо и гармонично. В то время еще не любили смешивать красок — писали чистыми. Вот придут эти двое в отдел передвижников, где не будет золотых волос и коротеньких ручек, и останутся весьма довольны. Уж если нос — то красный от употребления водки, если рука — то вздувшиеся синие жилы, если штаны — то бахрома по обветшалым краям.

Думаете, я на них рассердился? Я сам еще пять лет назад бегом проскакивал залы, где выставлены древнерусские иконы. Удивлялся, видя, как некоторые рассматривают их: мало ли на свете, думалось, бывает чудаков. И насчет коротеньких ручек думалось то же самое, и насчет отсутствия перспективы. Да один ли я? Модный некоторое время (не из самых модных, но все-таки) московский поэт однажды, глядя на репродукцию «Владимирской Божьей Матери», горячась, кричал: «Разве это живопись? Разве это руки? А младенец — это же лягушонок!»

Что я мог сказать ему про величавую красоту вроде бы спокойных, но темпераментных линий, про их изящество, а главное — про их чистоту? Нет еще этого позднего мельтешения, сумятицы, где линии крошатся, перепутываются, как сено. Что мог я сказать про глубину и наполненность тонов? Плотная чистая охра, киноварь, ясные, яркие пробелы, золотая уверенная лесировка. Нет еще этих перемешиваний до того, что получается, будто разводишь в воде куриный помет с некоторой примесью сажи либо пачкаешь на пыльном полу растаявшим шоколадом.

Я пытался, правда, говорить, что, если художник хочет изобразить просто пьяницу, он должен написать красный нос и соответствующую мускулатуру. Но если задача художника глубже, если он пишет такие категории, как строгость, милость, гнев, скорбь, ликованье, самоуглубленность, доброта, кротость, нравственная чистота, невинность, угроза или прощенье? Это все ведь чисто духовные, а не физиологические категории.

Чаще всего мне думается, что древние мастера писали просто молитву. Этого требовало время, задача живописи, ее, так сказать, прикладная, утилитарная сторона. Вот именно: подходит верующий к иконе, чтобы молиться, а его молитва, оказывается, уже выражена, изображена. То, что изображено на доске, вполне соответствует настроению, душевному состоянию молящегося. Именно свое-то состояние он и узнает в иконе. В этом-то и заключалась вся сила воздействия древней живописи. В этом-то и состоит то ее загадочное, подчас неуловимое нечто, что пытаются разгадать искусствоведы всех стран и что ускользает всякий раз при анализе только красок, только линий, только сюжетов, только композиции.

Известно, что русская живопись, отпочковавшись от византийской, пошла своим путем. С чисто внешней стороны первый шаг к этому состоял в том, что на Руси был введен иконостас, отделивший сплошной живописной завесой алтарь от основного интерьера храма. Нигде, ни у одного народа до сих пор не встречается иконостаса в таком его развитии, как в России. Это обусловило и определило многое. Может быть, именно введению иконостаса мы обязаны небывалым расцветом иконописного искусства средневековой Руси. Но можно рассуждать и так, что само возникновение иконостаса порождено бурным возрождением и расцветом российских творческих сил.

Иконостас — это не одна молитва, но многоголосый слаженный хор, торжественно возносящийся под высокий небообразный купол. Только с таких позиций можно правильно оценить это искусство. До каких пор мы будет говорить о русских иконах, что они ценны лишь постольку, поскольку художник, вопреки канонам, вносил в живопись черты реальной тогдашней жизни и что в некоторых святых можно, вероятно,

признать современников живописца: русских крестьян, его знакомых, родственников!

То, что религия — невежество и мрак, нужно было внушать художникам тогда, когда они писали, или даже до того, как писали, а теперь нам остается мерить их искусство единственно возможной мерой: насколько успешно они воплотили в живопись то, что задумано было воплотить.

Композиция и колорит, тон и линия плюс нечто большее, что должно быть растворено, что присутствует во всяком истинном произведении искусства, — вот что составляет подлинную прелесть русской древней иконы, ее обаяние, ее чарующую красоту. И помимо всего, ее роль непреходящего образца, некоего вечного эталона и красоты просто как красоты и живописной техники и мастерства в особенности, ее непреходящего значения для живописи настоящего и будущего.

Стало модным в последнее время ссылаться на Матисса, на то место, где он сказал, что Италия ему дает меньше, чем русская иконопись. И вот уж боимся, что нам самим не поверят, более того — что сами себе не поверим, но если сказал Матисс!..

Замечательный художник Сарьян однажды еще в юности пожелал сформулировать свое художническое творческое кредо. Вот как у него получилось: «Я стал искать более прочных простых форм и красок для передачи живописного существа действительности. В общем, моя цель — простыми средствами, избегая всякой нагроможденности, достигнуть наибольшей выразительности, в частности, избавиться от полутонов. (Но ведь это и есть творческий принцип мастеров древности. — *В. С.*) Кроме того, моя цель — достигнуть первооснов реализма. Я говорю о той силе выражения, которая есть во всех настоящих произведениях искусства, начиная с древних времен, вернее, о той силе очарования, которого достигали разными путями во все времена».

Я думаю, что когда-нибудь, в каком-нибудь двадцать первом веке, какой-нибудь новый Сарьян сформулирует свои творческие принципы, стремление достичь первооснов реализма и окажется вновь, что они, эти принципы, совпадают в первооснове с теми, что исповедовали мастера в XIV, XV и XVI веках.

Не последнюю роль играл и обычный, то есть даже не обычный, а единственный в те времена материал, а именно — темпера. Мешаными красками никогда бы не удалось создать тех шедевров, которыми мы теперь так счастливо располагаем. Поэт, художник и искусствовед М. Волошин так характеризует этот материал: «Темпера по сравнению с масляными красками представляет многие достоинства, она дает широкие, совершенно ровные, непрозрачные, бархатистые поверхности, выявляющие тон с несравненно большим спокойствием, чем масляные краски, всегда разбитые бликами, мазками. Темпера дает одновременно возможность сразу покрывать большие поверхности, а с другой стороны — рисовать длинными тонкими непрерывными линиями кисти, наполненной жидкой красящей влагой. Благодаря непрозрачности материала одни слой целиком прикрывает другой и не дает сквозить ему. Она устраняет соблазны «масляной кухни»: раскрашивать и пачкать основной тон отливами и переходами и смешением краев двух поверхностей. Она требует открытого и честного сопоставления двух цветов, а когда надо дать постепенность — то обдуманной, заранее размеренной гаммы».

Вы, наверное, знаете, что обострение интереса к древней русской живописи, а также и иконе возникло сравнительно недавно. Мы долго даже и не подозревали, какие сокровища таятся под заскорузлой, черной, как деготь, олифой, под тяжелым серебром позлащенных риз, под ремесленной мазней позднейших обновителей и подправителей. Дело в том, что в старину подобную жар-птице икону покрывали сверху олифой вместо лака, чтобы не портилась и ярче сияла. Но олифа — коварное вещество. Через восемьдесят — сто лет она темнела, становилась настолько черной, что лишь контуры живописи едва-едва проглядывали сквозь нее. Случалось, что я находил иконы, у которых нельзя было разглядеть и определить даже сюжет, настолько все заволокло непроницаемой черной пеленой.

Звали мастеров для подновления, и они добросовестно подновляли. Поверх олифы, по угадываемым, а иногда более или менее читаемым контурам наносилась новая живопись, которую, в свою очередь, покрывали новой олифой. За века накапливалось по пять-шесть слоев позднейших записей. Там-то, под ними, и хранились и ждали своего часа нетронутые в своей первозданной чистоте живописные сокровища. Целый особый мир, если хотите, целая особенная цивилизация. С рублевской «Троицы» — лучшей из всех возможных в мире икон — при реставрации удалили восемь поздних слоев. В фондах Третьяковской галереи есть икона (дорублевская «Троица» XV века), под которой хранится живопись XIII века. Расчистили квадрат на одежде сидящего ангела, и вот из расчищенного места смотрит огромный глаз, притом «вверх ногами». Но ведь для того чтобы «освободить» тринадцатый век, нужно «соскоблить» пятнадцатый, словом, у реставраторов свои проблемы, свои тревоги, свои открытия, находки, разочарования и радости.

Когда сквозь поздние наслоения прорубили первые окошечки из девятнадцатого столетия в двенадцатое, тринадцатое, четырнадцатое и вдруг обнаружили уйму красоты, естественно вспыхнул горячий интерес к старине и к старинной живописи. Я думаю, что мировое искусство за все века своего существования не знало столь неожиданных и столь важных для дальнейшего развития искусства открытий. Появились богатейшие частные коллекции у Виктора Михайловича Васнецова, у Рябушинского, у художника Остроухова, у Лихачева, у великих князей...

Николай Петрович Лихачев свою коллекцию, около полутора тысяч икон, пожертвовал в 1913 году в Русский музей. Она-то, лихачевская коллекция, и составила основу музейного собрания.

Поверьте мне, что, глядя на иконы Русского музея, я не задавался вопросом, бывают ли золотые волосы, красные кони, охристые лица и руки, а также столь удлиненные по отношению к размерам головы фигу-

ры. Я думал больше о том, что вот висит несомненный шедевр, который хоть в Эрмитаж, хоть в Лувр, да что — висит уже в Русском музее! Бездна изящества, вкуса, культуры в конце концов, образец высочайшего искусства. Под иконой табличка: «Село Кривое».

Где-нибудь на лесистых берегах Двины приютилось это село. Бородатые охотники, рыбаки и пахари. Стряпухи, жены, матери. Белоголовые девчонки и мальчишки, бегущие с туесками по ягоды либо с корзинками по грибы. Избы серые, иссеченные холодными дождями. Печки, глядишь, по-черному (особенно в четырнадцатом-то веке), и в этом же самом селе — шедевры живописи, которые до сих пор изумляют и не перестанут изумлять целый мир.

Не какой-нибудь народный примитив, не экзотика, не африканская маска, не глиняный божок, а именно живопись, безо всяких скидок и экивоков. Это ли не диво дивное — как если бы жар-птица в серой крестьянской избе, где быть бы только хохлушкам-несушкам. В каждом селе таких вот жар-птиц не одна, а десятки. А через это сама церковь с ее удивительной формой, с ее сложнейшими, но безупречными хоровыми пеньями, сама церковь — тоже как жар-птица. По сказочной жар-птице на каждое северное село!

Залетная ли жар-птица — вопрос второй. А если залетная, то почему так легко приручилась и забыла почти среди суровых камней и серых озер о своей эмалевой утонченной родине? Этот край оказался ей не чужд хотя бы потому, что этому краю не чужда была красота вообще. Повсюду в быту, начиная с полотенца, с солоники, со скатерти, кончая наличниками, нарядными вышитыми сарафанами и тонким искусством кружевниц, жила народная красота.

Условны лошадки на иконе Фрола и Лавра, но задолго до этих лошадок существовала условная лошадиная морда либо на коньке дома, либо на ручке ковша, на пряслице, написанная чистой киноварью. Условны руки у Богородицы, но независимо от нее настолько же условны и солнце, и цветок, и пчелки, танцующие хороводом на холщовом вышитом полотенце.

Откуда же пришла красота в повседневный быт, в резьбу, в кружева, в вышивку, в песню, в танец, в живопись? Да из души человека, откуда же ей еще было прийти! Так что истинное гнездо жар-птицы, если принимать это условное обозначение, не просто в избе или не просто в церкви, но в душе архангельского, вологодского, суздальского, ярославского человека.

Вы видели, наверное, у меня в московской квартире замечательную репродукцию иконы Георгия Победоносца на белом коне по ярчайшему красному фону? Ту самую, что я привез из поездки по Германии. Они, германцы, очень умело репродуцируют русские иконы. Имитируют даже и доску. При первом взгляде — производит впечатление подлинника. Но вот я стою и перед самим подлинником. Новгородская школа. Четырнадцатый век. Оказывается, репродукцию сделали в натуральную величину. Мне представлялось раньше, что сама икона должна быть больше. Впрочем, это известное свойство древней живописи — монументальность. Того же Георгия можно репродуцировать на целую стену огромного современного здания, где он будет смотреться так, как будто написан именно для этой цели. Вот уж правда — ничего лишнего. Может быть, «изящный» (изящное искусство) происходит от слова «изъять»? Изъять подробности, все дробящее, все путающееся перед глазами, отвлекающее внимание. Белый конь, огненный фон, поверженный змий, а по диагонали — копье возмездия.

Не только потому я держу у себя репродукцию этой иконы, что она действительно гениальная, но и потому, что очень люблю этот символ: Георгий, поражающий чудовище и освобождающий тем самым плененную, обреченную на съедение царевну. А приличный подлинник «Георгия» пока не попадается.

Возмездие — одно из самых понятных и возбуждающих дух человека чувств. Чудовище всесильное, стоглавое, хищное и ненавистное. Каждый день оно сжирает по прекрасной девушке, губит по чистой человеческой душе. И вроде бы нет управы, нет избавленья, но появляется юноша в развевающемся красном плаще на ослепительно-белом коне и подымает копье, которое неотразимо. Возмездие! Что может быть справедливее этого чувства!

А вот и более поздние «Георгии». Они уже усложнены. С городской стены смотрят на происходящее ротозеи. Карабкается по лестнице убегающий от змия мальчик. Усложнена и цветовая гамма. Не то чтобы только белое и красное: где охра, где зелень, где золотишко, где и чернь.

Впрочем, две детали я обыкновенно вижу с радостью на иконе с изображением Георгия: башню с правой стороны и саму царевну, выходящую из башни. Ее изображают нежной, тонкой, подобно цветку. Символ освобожденья, избавленья только обогащается этими двумя деталями.

Я не собираюсь повторять обыкновенного путеводителя по музею и рассказывать, как и чем представлены псковская, вологодская или суздальская школы. Какой синтез стилей представляют собой иконы из белозерских монастырей, потому что эти монастыри собирали у себя и московских, и ярославских, и новгородских мастеров. Для всех школ характерно одно, и от этого никуда не денешься: постепенное мельчание творческого духа, а с ним и живописи, если считать вершиной четырнадцатый и пятнадцатый века.

Возьмем двух великих мастеров Андрея Рублева и Симона Ушакова. Возьмем один и тот же сюжет, писанный ими с разницей в двести с лишком лет. Тем более что ушаковская «Троица» висит передо мной в экспозиции Русского музея. Более того, возьмем только одну деталь — убранство стола, за которым восседают три ангела. У Рублева на столе стоит одна-единственная чаша на троих. Она своеобразный эпицентр всей музыкальной стройной композиции, она еще резче подчеркивает основной мотив — единение, нерасторжимое единство, беспредельную гармонию. У поэта Германа Валикова, вспоминаю, есть даже стихи о рублевской «Троице», в которых подчеркивается именно эта особенность иконы: чаша на всех троих — одна. У Симона Ушакова я насчитал на столе чуть ли не одиннадцать различных предметов:

чаши, кубок, розетки и даже что-то похожее на полоскательницу. Зачем? К чему? Для большей правдоподобности — возможно. Для большей выразительности? О нет, напротив. Значит, нужно решить раз и навсегда — к волнующей выразительности или к занимательному правдоподобию должно стремиться высокое истинное искусство.

Ушаковский «Спас Нерукотворный» (1671 год) написан «с умелой светотеневой моделировкой объема, детальной прорисовкой всех черт, волос и даже складок плата, служащего фоном». Но отсюда четверть шага к обычной портретной живописи, которая расцветет в России в последующее, восемнадцатое столетие.

9

Олифа темнела через восемьдесят лет. Ну пусть через сто. Значит, к XV веку XIV век оказывался уже подновленным и закрашенным свежей краской. К XVI веку не существовало XV. К XVIII столетию мы все забыли и перестали даже и подозревать, какими традициями мы располагаем.

Екатерина II приказала выломать рублевский иконостас из Успенского собора во Владимире и отправила его под Шую. Над этим стоит задуматься. Ну да, Екатерине хотелось барокко. В духе времени. Это пресловутое барокко и по сей день «украшает» великолепный собор. Но если бы иконы Рублева выглядели так, как они выглядят теперь, находясь в Третьяковской галерее, то у императрицы ни за что не поднялась бы рука высылать их под Шую. В том-то и дело, что они были либо черны, так что ничего не разобрать, либо дорисованы позднейшими бездарными живописцами. А видеть сквозь черноту и позднюю живопись тогда не умели.

Великая красота дремала, скрытая от глаз людей под живописью, под чернотой олифы, под тяжелыми металлическими окладами, вошедшими в моду в более поздние времена.

Мы думали, что у нас ничего нет. Традиции были оборваны. Приходилось начинать на пустом месте. Всякая пустота, всякий, говоря современно, вакуум стремится втянуть, засосать в себя извне то, что ближе лежит. Ближе всего тогда, в XVIII веке, лежало придворное искусство Запада.

Да если бы даже не вакуум, то Петр все равно силой насадил бы западноевропейскую живопись. Так или иначе на русский национальный ствол были привиты привезенные из Парижа, Италии и Германии привои. Они прижились, распустили ветви, расцвели и начали плодоносить. Собственные же побеги, от корней, прорежутся гораздо позже. Но вот что удивительно: для всякого опытного садовода эти от корней проросшие побеги на поверку окажутся вовсе не дичками, окажется, что сам ствол был привит гораздо раньше, он культурен, но как-то об этом забыли за давностью или, может быть, даже за недостаточной рачительностью садоводов.

Я смотрю на полотна Рокотова. Портреты. Исключений нет. Портрет великого князя Петра Федоровича. Портрет Шувалова. Портрет Юсуповой. Портрет Петра Третьего. Потрет С. В. Гагарина. Портрет И. Л. Голенищева-Кутузова. Портрет Волконской.

Я смотрю на полотна Левицкого. Портреты. Исключений нет. Князь П. А. Голицын. Демидов. Князь П. Н. Голицын. Великая княгиня Александра Павловна, императрица Екатерина II. Ну и знаменитые его смолянки — портреты воспитанниц Смольного института благородных девиц.

Последовательно переходим к Боровиковскому. Портреты. Исключений нет. Жуковский, Капнист, Трощинский, Безбородко с дочерьми, Арсеньева...

Правда, у Боровиковского есть «Старик, греющий руки у огня. Зима». Он находится в Третьяковской галерее. Проблеск жанра. Робкая и, так сказать, чуть живая ласточка, зернышко, из которого вырастет ученик Боровиковского — Венецианов. Не в том смысле, что художество Венецианова складывалось под влиянием этой картины. Было бы очень просто. Но все же то, что для учителя было единичным исключением, то для ученика сделается обыкновением и нормой.

Все три живописца, названные мною, — крупнейшие живописцы XVIII века. Три кита. Они, собственно, и есть XVIII век русской живописи. Хотя, конечно, существует и окружение: Никитин, Матвеев, Вишняков, Антропов, Аргунов, Лосенко... У каждого свои достоинства. Тот — колорист, у этого смелее, чем у других, рисунок. Тот лучше других умеет уловить характер. Специалисты умеют будто бы, когда попадает к ним в руки неизвестно кем написанный портрет, определить и отнести его именно к Рокотову, а не к Боровиковскому или к Левицкому. Но нам-то с вами никогда не постигнуть живописи так глубоко и с такой тонкостью. Для нас, напротив, все художники XVIII века — единообразны. Ну смолянок, конечно, не спутаешь, и портрет Лопухиной не отнесешь к Рокотову. Эти вещи выделяются резко и решительно. Скажу больше, когда я стал более внимательно присматриваться, когда я стал читать о художниках и о их живописи, то я начал понемножку отличать, допустим, легкую манеру Рокотова от добросовестности Левицкого, игривость Боровиковского от трезвой ясности Антропова, либо выделять из всех остальных эти самые «рокотовские» глаза. Но я хотел бы остановиться вовремя. Искусство нужно воспринимать дилетантски, так, как его воспринимает большинство людей, тех людей, для кого оно, собственно, и создается. Если это, конечно, не та степень, когда про Венеру говорят: «Какая-то голая баба, а кругом кусты».

Нам не постигнуть в живописи той тонкости, когда не видят ничего, кроме сочетаний лилового с розоватым в левом верхнем углу либо темно-вишневого с серым в нижней части картины.

Может быть, даже интереснее вглядываться в эти лица, в эти позы, в эти глаза. Вот жили люди. Вот, оказывается, какие они были. Великие князья, царедворцы, поэты, семьянины, любовники и любовницы. Вот их гордость, вот их нега, вот их самодовольство, вот их строгость. Вот, собственно, их душа. Ведь даже Н. Заболоцкий, на что глубокий и тонкий знаток и

ценитель живописи, совсем ничего не написал о колористических особенностях живописи Рокотова, а написал, я вам напомню, следующее стихотворение:

Любите живопись, поэты,
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.
Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?
Ее глаза — как два тумана,
Полуулыбка, полуплач.
Ее глаза — как два обмана,
Покрытых мглою неудач.
Соединенье двух загадок,
Полувосторг, полуиспуг,
Безумной нежности припадок,
Предвосхищенье смертных мук.
Когда потемки наступают
И приближается гроза,
Со дна души моей мерцают
Ее прекрасные глаза.

Впрочем, Рокотов был превосходный колорист. Именно поэтому так живы до сих пор глаза Струйской. Нет, что ни говорите, разве не интересно встретиться взглядом с Шуваловым, Репниным, Уваровой, какой-нибудь там Новосильцевой, какой-нибудь там Борятинской (кажется, бабушка пленителя Шамиля?), ну и вплоть до императрицы?

Восемнадцатый живописный век. Он перехлестнул свои границы в начало девятнадцатого, не предрешая последующих бурных и великих десятилетий, не обещая ни Сурикова, ни Верещагина, ни Иванова, ни Крамского. Портреты. Поворот головы направо, поворот головы налево. Скупой, но не похожий на другие жест руки изображаемой персоны считается чуть ли не новаторством, своеобразием во всяком случае. Бархат, атлас, шелк. Высокие пышные прически, парики. Тяжелая драпировка фона. Декоративные обломки античных колонн. Переходишь из зала в зал, от художника к художнику: взгляд привычно начинает скользить более поверхностно и легко и вдруг почти спотыкиешься. Уже не нарочитый, а живой интерес появился в приутомленных глазах. В душе поднимается что-то вроде ликующего взвизга, как если бы за чинным столом, за которым вам уж скучновато, вдруг кто-нибудь встал и сказал бы какую-нибудь бесшабашную дерзость.

В это время, если вас и потянут ваши спутники за рукав, вы нетерпеливо отмахнетесь, потому что теперь хочется разглядеть — нельзя отойти, не разглядев. Да и спутники не потянут за рукав — реакция на увиденное будет одна и та же.

Да. Перед нами дерзость или чудачество? Или это, может быть, и называется теперешним словечком «новаторство»? Так или иначе, если брать нашу живопись, этот первый волнующий, вольный и невольный, может быть, проблеск национального самосознания. Впрочем, писал уж двадцатилетний Пушкин, и вот уж восемь лет, как иноземное нашествие отражено, рассеяно и выброшено из пределов России.

Есть формула: «Новое рождается в недрах старого». И существует понятие: «террор среды». Когда все делают нечто тождественное, трудно кому-нибудь одному начать делать непохожее на остальных. Коварная суть «террора среды» состоит в том, что никто не запрещал, не обязывал, не принуждал. Разве что раскритикует какая-нибудь газета да позлословят в модном салоне. Но ведь каждый человек с младенчества воспитывается в той среде, которая его окружает. Формируется склад ума, вкус, основные понятия. Значит, у истинного художника (а истинный художник всегда, рождаясь, преодолевает «террор среды») должно хватить своеобразия и мужества, чтобы сначала сохранить особенный склад ума и свои особенные понятия, а потом привести их в действие и разорвать тягучую оболочку сущего. Процесс не преднамеренный в том смысле, что никто не задается конкретной целью «преодолевать «террор среды». Художник делает то, что он считает нужным и должным, остальное зависит от характера его дарования и от личных качеств: либо он остается в рамках «притяжения», либо вырывается из его тисков.

У нас будет возможность проследить этот удивительный процесс на трех огромных художниках, но пока ни один из них еще не народился на свет, и роль новатора, сладостная тяжесть этой роли опускается на плечи скромного и тихого молодого человека, отец которого торговал в Москве кустами «самой крупной и в варку весьма годной белой смородины».

Впрочем, пока Алексей Гаврилович молод, он не новатор. Он вот именно пытается делать то, что принято делать в его время — писать портреты. Он пишет портрет своей матери (1801 год), портрет молодого человека в испанском костюме (1804 год), портрет неизвестного с газетой (1807 год), портрет А. И. Бибикова (1805—1807 годы), портрет Головачевского с тремя воспитанниками Академии художеств (1811 год), портрет Фонвизина (1812 год), портрет Воронова (начало двадцатых годов).

Он мог бы написать еще сто или сто пятьдесят портретов. Никто бы, может быть, не упоминал его имени не только что пятьдесят лет спустя, но и при жизни, потому что Рокотов, Левицкий и непосредственный учитель молодого художника Боровиковский писали портреты лучше. И если даже я теперь непростительно преувеличиваю, если он ненамного уступал в конце концов этим трем китам, если бы даже он вовсе не уступил им, а сравнялся бы с ними в мастерстве, — все равно он, вероятно, не сказал бы нового, своего слова. Было бы больше одним Боровиковским, но не было бы у нас Венецианова.

Внешний повод к решительному перелому и повороту — ничтожен и смешон. Алексей Гаврилович увидел поступившую в Эрмитаж картину Франсуа Гране «Внутренний вид капуцинского монастыря в Риме». Но, между прочим, вот вам разительный пример того, что искусству вредны государственные границы. Как ни ругали потом императорскую Академию художеств, но все-таки лучших своих учеников она неизменно отправляла в заграничные поездки не на три недели, как ездят сейчас наши художники, а на два-три года, потому что, прежде чем сделать что-нибудь свое, ху-

дожник должен осмыслить то, что уже сделано и к чему возвращаться не должно.

Итак, микроскопическое внешнее обстоятельство — картина Гранэ в Эрмитаже. Более месяца русский художник, воспитанный на копировании в том же Эрмитаже, ежедневно сидел перед этой картиной. Вот как он сам говорит об этом: «Сия картина произвела сильное движение в понятии нашем о живописи. Мы в ней увидели совершенно новую часть ее, до того времени в целом не являвшуюся: увидели изображение предметов не подобными, а точными, живыми; не писанными с натуры, а изображающими саму натуру... Некоторые артисты уверяли, что в картине Гранета фокусное освещение — причина всего очарования и что полным светом, прямо освещающим, никак невозможно произвести сего разительного оживотворения предметов, ни одушевленных, ни вещественных. Я решился победить невозможность, уехал в деревню и принялся работать. Для успеха в этом мне надо было совершенно оставить все правила и манеры, двенадцатилетним копированием в Эрмитаже приобретенные, а приняться за средства, употребляемые Гранетом, — и они мне открылися в самом простом виде, состоящем в том, чтобы ничего не изображать иначе, чем в натуре является, и повиноваться ей одной, без примеси манеры какого-либо художника, т. е. не писать картину а-ля Рембрандт, а-ля Рубенс и прочее, но просто, как бы сказать, а-ля натура.

Избрав такую дорогу, принялся я писать гумно...»

Много всего переплелось в этом искреннем излиянии художника. Но чего-то все-таки нет. Допустим, картина Гранэ — искра, последний толчок. Но, значит, должна быть готовая горючая среда или применительно к толчку та снеговая лавина, которая вот-вот обрушится. В этом случае не все ли равно, что именно сотрясло: упавший камень, прыгнувший зверь или обвал в соседнем ущелье, от которого вздрогнули окрестные горы? Была готова к пробуждению национального самосознания вся тогдашняя жизнь. Ведь если бы это было только подражание Гранэ и желание сделать, как он, можно было бы взять какой-нибудь более родственный интерьер — мало ли монастырей и церквей в России? Не нужно даже уезжать из Петербурга. Но вот что забавно: «Принялся я писать гумно».

С другой стороны, значит, что же? Чистое фотографирование? А-ля натура? Первые фотографические снимки с выдержкой в полчаса? Здесь для расставленных и рассаженных по гумну крестьян назначалась многодневная, может быть, даже многонедельная выдержка с перерывами на сон и еду. Добросовестность художника — свыше всякого пожелания. Всякий гвоздь, забитый в ворота; всякая тень... Переднюю стену у гумна пришлось выпилить, чтобы видно было, что делается на гумне. Крестьяне терпеливо выдерживают предназначенные позы: не все ли равно, какая работа — молотить или так вот закаменеть? Последнее, пожалуй, тяжелее.

Барин — чудак! То одну девку, то другую заставляет часами сидеть или стоять неподвижно, отрывая от нужного и полезного дела. Этой велит стоять с серпом, этой — с косами и граблями; эту посадил и положил васильки на колени; эту, простоволосую, заставил рассматривать нательный крестик; эту и вовсе — уложил спать... Говорят, что Василису, молодую здоровую бабу, заставляет раздеваться донага, да так и срисовывает в разных видах.

Неизвестно, Василисой ли звали невольную натурщицу Венецианова, но не трудно заметить, что и в «Вакханке», и в «Купальщицах» она все одна и та же.

А насчет фотографирования (а-ля натура) художник в своем кредо все-таки наклепал на себя. Так-то оно так: и добросовестность, и принужденные позы крестьян и крестьянок, но было все же одно главнейшее, чего не могло быть у фотографа с моментальной ли, с многодневной ли выдержкой. В каждом мазке сквозит отношение художника к изображаемому им предмету. Аппарату все равно: он не любит, не сочувствует, не жалеет, не восхищается, не гордится. Но все это делает Алексей Гаврилович Венецианов, перенося на холсты прекрасные русские лица. Полно, только ли перенося? Не вернее ли сказать: создавая образы русских людей?

Даже если принять, что он был действительно настолько объективен, судя по кредо (хотя живой человек, а тем более художник не может быть объективным), даже если признать, что все новаторство Венецианова сводится лишь к тому, что он стал изображать, а не как изображать, — и то невозможно не воздать хвалы: первый Захарка, первая Капитоша, первая Пелагея, первый русский пейзаж, наконец: елочки, сараюшко, частокол, ольховые веточки над рекой вместо условных лавровишен. Невозможно не волноваться, глядя на полные обаяния, свежести, чистоты и величавости образы «Девушки с бураком», «Жницы», крестьянок из «Утра помещика», «Пелагеи», «Девушки в платке», «Женщины, ведущей лошадь по пашне». И это рабы? Рабыни? Рабыни с осанкой и взглядом цариц! Идеализация исключается. Кроме того, не на венециановские же картины глядя, писал сорок лет спустя другой певец России.

...тип величавой славянки
Возможно и ныне сыскать.

Есть женщины в русских селеньях
С спокойною важностью лиц,
С красивою силой в движеньях,
С походкой, со взглядом цариц...

Свои картины (тогда это было нужно) Венецианов представил императору и членам его семьи. Александр Первый отобрал себе «Очищение свеклы», «Гумно», «Утро помещика». Он решил организовать в Эрмитаже галерею художеств из произведений русской школы. «Журнал изящных искусств» писал: «Надежда видеть свои произведения в сем хранилище изящного одушевляет наших художников».

Так впервые под одной блистательной кровлей вместе с Венерами, Гераклами, фламандцами и испанцами оказались крестьяне и крестьянки из тверской деревеньки Тронихи.

Современник художника А. Ф. Воейков писал в то время о Венецианове: «Он целую жизнь провел в де-

ревне с поселянами, срисовывая сельские виды, беспрерывно учился в поле, в лесах, на гумне, подглядывая природу на сельских праздниках, замечал изменения света в разные часы дня, в различную пору года, при различной погоде. Подсматривал природу на месте и сделался сильнейшим в перспективе, в рисовке, в умении дать тон краски самый точный, самый истинный».

Интересно, что в конце века во Франции возникло понятие «пленэр». Сторонники пленэра будут утверждать, что звучание красок на воздухе отличается от звучания красок в мастерской и что нельзя писать в мастерской происходящее под открытым небом.

Воейков требовал от Венецианова следующих шагов: «Просил бы его не ограничиваться изображением отдельно одних голов русских крестьян, но живописать сцены деревенской жизни: свадьбы, похороны, работы, забавы. Например, сколько поэзии, игры страстей, сильных движений в сельской мирской сходке перед почтовой станцией, в питейном доме, харчевне, на рекрутском наборе! Я находил достойное кисти даже в игре в городки, в свайку, в бабки. А хороводы! Какое богатство, разнообразие в одежде, в красоте, в поступи, ухватках сельских русских девушек!»

В тридцатые годы Венецианов действительно приходит к жанру. «Причащение умирающей», «Возвращение солдата», «Вот тебе и батькин обед» написаны им. Из песни слова не выкинешь. Как будто он внял патриотическим воззваниям Воейкова. Даже называют Венецианова «отцом бытового жанра в русской живописи». Но я считаю, напрасно. Венецианов — классик, олимпиец. Он доброжелателен, а не раздражен, тем более — не зол. Последующий же русский жанр, расцветший махровым цветом, приобрел отчетливый оттенок фельетона в нашем современном понимании этого слова. Несмотря на то что последующие художники в течение десятилетий только и делали, что писали жанр, ни один сюжет из перечисленных Воейковым не нашел воплощения в красках. Куда там хороводы и сельские мирские сходки, где «столько поэзии, игры страстей и сильных движений»! У нас уж если свадьба, то или приход на сельскую свадьбу колдуна, или неравный брак. Можно подумать, что благополучных свадеб и равных браков не совершалось вовсе. Мы уж не могли разговаривать друг с другом без того, чтобы не ущипнуть.

Но что правда, то правда. По времени именно вслед за Венециановым хлынул в нашу живопись развлекательный, обличительный, с подковыркой, вот именно фельетонного направления жанр.

10

Наверное, вы думаете, коль скоро я насмотрелся портретов восемнадцатого века и дошел при их помощи до Алексея Гавриловича Венецианова, то, значит, сейчас и пойду от картины к картине, перед каждой из них разводя соответствующие рассуждения. Экспозиция Русского музея способствовала бы этому как нельзя лучше. Так бы оно и пошло: Венецианов, Тропинин, Федотов, Серов, Крамской, Ярошенко, Маковский, Репин... Особнячком на параллельных путях Иванов, Ге и Поленов; особнячком пейзажисты: Айвазовский, Морозов, Саврасов, Васильев, Шишкин, Журавлев, Куинджи, Левитан. Совсем и от всего особнячком — Верещагин, явление удивительное и во многом загадочное. Все эти струи, все дорожки — в общем-то, одна река. Сейчас нам легко распределять по полочкам и по струям. Но это все кипело, бурлило, клокотало в одном котле, имя которому — русская живопись XIX века.

Но с другой стороны, что ни говори, а все-таки Брюллов и Бруни ближе друг к другу, нежели они оба вместе к Федотову, которому, в свою очередь, ближе Серов и Маковский, нежели Иванов и Ге. Река была одна, но тенденции разные, какую из них считать стержневой, зависит, по-моему, от нашей собственной на сегодняшний день откровенной тенденциозности.

Впрочем, тенденциозны не только мы. Тенденциозно и само время. Только что на Венецианове увидели, как из портрета, а еще точнее, из придворного портрета ценой сознательных и дерзких усилий вырвался он на новый необыкновенный простор и дошел чуть ли не до бытового жанра. Я потому это подчеркиваю, что через каких-нибудь сорок лет другим бойцам другого поколения и времени придется утверждать себя не иначе как через преодоление этого злополучного жанра, столь расцветшего в русской живописи, что без него, казалось, ни шагу.

Вот это обстоятельство для меня гораздо интереснее и важнее, чем подробная пробежка экскурсионного характера по длинной экспозиции музея. Итак, едва-едва Венецианов, преодолев «террор среды», успел прикоснуться к жанру, как жанр сам «терроризировал» все вокруг. Самым первым он подобрал под себя молодого баталиста Федотова. Гвардейский офицер успешно пишет сцены из жизни своего полка. Царь предлагает ему оставить службу и посвятить себя живописи, обещает пенсию — сто рублей в месяц. Но гвардеец, оставив службу, пишет в дальнейшем вовсе не парады и бивуаки, а для начала «Свежего кавалера». Дух был выпущен из бутылки, в живопись хлынул фельетон.

Сценка, в общем-то, невинно смешна. Чиновник, получивший орден и спрыснувший его накануне, примеряет этот орден на домашний халат и куражится перед молодой кухаркой. Кухарка же показывает ему его собственный худой сапог.

Но дело в том, что такую картину можно уже читать. Это не просто девушка с васильками, где в первую очередь нас увлекают на холсте распределение василькового цвета (и из сарафана, полоска на груди, каемочка вокруг шеи, синие цветочки на платье и собственно васильки, рассыпанные по коленям). Это не «Последний день Помпеи», где динамика события передана через низвергающиеся статуи богов. Схвачено то мгновение, когда падающие монументы как раз преодолевают грань между инерцией неподвижности и началом падения. Нет, отныне другое интересно и важно на холсте. Отныне нужно, чтобы было что читать. Вот как прочитал федотовского «Кавалера» знаменитый Стасов. «...Пред нами понатерелая, оде-

ревенелая натура, продажный взяточник, бездушный раб своего начальника, ни о чем более не мыслящий, кроме того, что даст ему денег и крестик в петлицу. Он свиреп и безжалостен, он утопит кого и что хотите — и ни одна складочка на его лице из риноцеросовой (носороговой. — *В. С.*) шкуры не дрогнет. Злость, чванство, вконец опошлившаяся жизнь — все это присутствует на этом лице, в этой позе и фигуре закоренелого чиновника в халате и босиком, в папильотках и с орденом на груди».

Впоследствии критика пошла еще дальше. Авторы монографии о Федотове пишут: «Федотов срывает маску не только с чиновника, но и с эпохи. Посмотрите, с каким превосходством, с какой иронией и трезвым пониманием действительности глядит на своего барина кухарка. Такого искусства обличения еще не знала русская живопись».

Но здесь, мне кажется, начинается юмор в другую сторону. На этом примере очень легко проследить, что критика умеет читать в произведении не только то, что там есть на самом деле, а, главным образом, то, что ей хочется прочитать.

Человечишко изображен, конечно, ничтожный, мелкий. Но, глядя на него, на ту же самую картину, можно опровергнуть каждое слово знаменитого русского критика. Хотите, чтобы я прочитал картину по-другому? Пожалуйста.

Настоящий карьерист и сухарь, «одеревенелая натура» не будет становиться в позу перед кухаркой, тем более в ночном халате. Одеревенелая натура не прицепит ордена на халат. Настоящий карьерист и сухарь будет любоваться орденом наедине перед зеркалом, в полной своей чиновничьей выправке. Мимо кухарки он пройдет, храня ледяное величие, а не станет с ней фамильярничать в халате.

То, что он куражится перед кухаркой, говорит скорее о его веселом, общительном нраве, о его, если хотите (любимое у критиков словечко), демократизме. О том же (веселый, общительный нрав) говорит и гитара, под которую он поет, вероятно, жестокие романсы, и может быть, — кто знает? — хорошо поет. О нраве же (а не о одеревенелости) говорят следы бесшабашной вечерней попойки.

«Продажный взяточник», — говорит Стасов. Но откуда это видно? С таким же успехом можно про него сказать, что он английский шпион. Если он взяточник, почему столь бедная и убогая обстановка. Настоящие взяточники живут на даче и имеют собственный выезд. «Бездушный раб своего начальника». Но это чисто умозрительное заключение. Ни одна деталь в картине не наталкивает на эту мысль. Если он «свиреп и безжалостен», на что вовсе уж нет никаких намеков в картине, разве что птичка в клетке, то как же кухарка не боится совать ему со смехом под нос его собственный худой сапог? Это носорогу-то, бишь риноцеросу, который «утопит кого и что захочет». Противопоставление народа и правящей чиновничьей верхушки? Но между кухаркой и чиновником — скорее панибратство и фамильярность, нежели острая идейная борьба. Одним словом, в картине прочитано то, что хотелось прочитать исследователю и критику. Между прочим, точно так же по-разному можно читать самую действительность, а не только ее отображение на холсте. Действительность читает художник, художника читает публика. Критика подсказывает, как именно следует читать. Поскольку есть потребность в чтении, то появляется и чтиво.

Литература и чаще всего фельетон (самое занимательное и легкое чтиво) начали главенствовать во всякой картине настолько, что подчас забывали о том, что должна быть еще и живопись, и совсем примирились с отсутствием того, что называется словом «дух». Забавное положение, смешной момент, в лучшем случае, трогательная сценка — вот и пиши картину. Хорошим тоном сделалось все бранить, над всем подсмеиваться и плохим тоном стало что-либо утверждать, а тем более (боже сохрани!) возводить в идеал. Жанр сделался той средой, которая диктовала и предписывала очень часто помимо сознания и воли художника. Воля нужна была для другого, а именно для того, чтобы вырваться и преодолеть. Интересно проследить, как некоторые художники, именно преодолев, нашли свое лицо и стали теми, кем мы их теперь знаем.

Приехав из Уфы, Михаил Васильевич Нестеров пишет в духе времени «Задавили» (1883 год) — уличная сценка, толпа зевак вокруг жертвы тогдашнего уличного движения. «Домашний арест» (1883 год) — жалкий человечек, пьяница сидит на диване без сапог, предусмотрительно снятых женой, чтобы не убежал в кабак. «Знаток» (1884 год) — дородный купчина разглядывает картину через бумагу, свернутую в трубочку. Если читать эту картину по Стасову, можно прочесть и самодовольные блестящие сапоги, и поддевку, и окладистую бороду. И видно, что невежда, и вот от кого зависит, быть может, судьба картины и художника.

Страшно подумать, что Нестеров мог бы так и идти по этой дорожке.

Картины Михаила Васильевича Нестерова читаются по-другому. «Портрет дочери» (жемчужина Русского музея. — *В. С.*), превратившийся в «Девушку в амазонке» — в один из немногих поэтически завершенных портретов, художественно обобщенных образов русской девушки начала XX века. В красоте лица, в нервной выразительности рук, в стройности и хрупкости ее силуэта — во всем облике «Девушки в амазонке» проступает душевный уклад, жизненный строй, свойственный девушкам из русской образованной среды начала нового века. Эта «Девушка в амазонке» могла не быть дочерью Нестерова, но она любила его картины, она читала Блока, она слушала Скрябина, она смотрела Айседору Дункан точно так же, как «Смолянки» Левицкого читали тайком Вольтера, слушали «Тайный брак», играли на арфе и танцевали бальные пасторали.

Положительный, можно сказать, идеальный образ русской девушки.

Как в свое время, вырвавшись из-под гнета учителя Боровиковского, Венецианов написал «Гумно», «Капитошу» и «Очищение свеклы», так же и молодому Нестерову пришлось преодолевать влияние учителя Перова, вырываться из «перовщины». «После бани», «Зна-

ток», «Домашннй арест», «Приятели» — даиь заплачена. Вдруг появляются одиа за другой, с небольшими промежуткамн «Христова невеста», «За прнворотиым зельем», «Видеиие отроку Варфоломею» и «Пустыиник». Новый русский художник родился. Родился Нестеров.

Очевидцы свидетельствуют: «Трудио даже представить себе то впечатлеиие, которое производила оиа (картииа «Пустынник». — *В. С.*) иа всех! Тогда оиа производнла прямо ошеломляющее действие и одиих прнвела в искреииее негодование, других в полиое иедоумеиие и, наконец, третьнх в глубокий н нескрываемый восторг». «...В ией чувствовалось истииное отражейне мира. Понималось, что для художника эти деревья ие просто одии из вндных предметов, но жнвые существа, хотя и неподвижные. В иих есть душа, как бы томящаяся в сознании своей грациозиой слабостн, беспрнчииной грусти под серым небом. И дальиие воды, н лес за озером, и тонкие стебельки травки — все дышит и грустнт, все созиает себя жнвым. И пустыиник, который идет по берегу задумчнвых вод, ие чужой в семье иеподвижиых душ природы, и отличается от окружающих его только свободой движеиия».

Итак, иегодоваиие, недоумеиие н глубокий восторг — все, о чем может мечтать художннк. Такова награда за мужество, за волю, за обретенье своего лица.

Нестеров иаписал миого. Большая часть его работ храиится в Третьяковской галерее, другие рассеяны по областиым музеям и частным собраниям. Но если бы он написал только трн холста, те, что выставлеиы в Русском музее, уже это был бы Нестеров, с его неповторимым видеиием мира, с резко ииднвидуальным выражеиием своего лица. В зале Нестерова (одна стеиа, другая заията Рябушкииым) висят «Пустыиинк» (повторение «Пустыиинка», иаходящегося в Третьяковке), «Портрет дочери», о котором только что шла речь, и очаровательиое полотио «Велнкий постриг». Если определнть существо нестеровского творчества каким-нибудь термнном, ярлыком, то можно, может быть, сказать, что это релнгнозиый романтизм. Разумеется, нсключая все портреты Нестерова, которые одии могли бы составнть имя н славу двум-трем художиикам.

Россня незадолго перед катаклизмом была миогограниа и миогообразна. Существовала Россия чнновииков: Акакий Акакневич, Кареннн, городничий; была Россия воинской доблестн и славы: Бороднно, оборона Севастополя, Шипка н Плевна на Балканах; была Россня буитующая: Пугачев, Болотннков, Разнн, 1905 год; была Россня землепроходцев: Дежнев, Беринг, Пржевальскнй, Семенов-Тян-Шанский, Арсеньев; Россия наукн: Яблочкни, Попов, Меиделеев, Сеченов, Мечников, Тнмнрязев; Россия искусства: сотнн нмеи. Была Россня студенческая и офицерская, морская и таежная, пляшущая н пьющая, пашущая н бродяжья. Но была еще Россия молящаяся. Скиты в керженскнх, заволжскнх лесах, старообрядцы, самосожженцы, юные девы, уходящие в монастыри. Страиииикн н странницы, бредущие из Соловков в Киев, а из Кнева в Соловки. Богомольиую-то, молящуюся Россию н запечатлел Нестеров иа своих холстах. Притом запечатлел с такой силой собствеииого поэтнческого видеиня, что до снх пор мы выиуждеиы говорить: нестеровские березки, нестеровский пейзаж, иестеровская жеищииа, нестеровское иастроение, иестеровское лицо. «Твой нестерпимо снний, твой иестеровский взор», — иаписал иедавио Аидрей Возиесеискнй.

Автор моиографин о Нестерове Н. Н. Евреннов проводит четкую мысль, что нитерес к Нестерову должеи быть тем сильнее и острее, что нестеровской России больше иет. Он предлагает: «...по-особениому отиестись к Нестерову, к тому Нестерову, кто дал свое нмя иа веки вечиые одиому из образов иашей старой России. Дорог в искусстве портрет живого человека. Но еще дороже портрет умирающего или уже умершего... До революции 1917 года иестеровский пейзаж существовал в действительиостн; после революции 1917 года иестеровский пейзаж существует лишь на холсте, в воспомиианиях, в устиой илн письмеииой передаче. Его иет больше в действительиости, и зиачение Нестерова, как нсключнтельного и, вместе с тем, последиего, быть может, выразителя духа обречеииого града предстало передо мной преисполиеиное почти болезнениого иитереса».

А ведь все иачалось с обыкновеииого перовского жанра. Есть над чем подумать всякому художиику во всякие времена.

Да, Россия была миогограина и миогообразна. И конечно, иикакие «Охотиикн на привале», никакое «Утро в сосиовом лесу» не могли бы для иас обобщить н сконцентрировать ее черты. А необходнмость в этом иарастала по мере приближеиня революцни. Возникла необходимость в таких титаиах русской кистн, как Суриков, Врубель, Левитан, Кустоднев, Рерих. Наиболее сильные не путались иогамн в паутиие времени, моды, повседиевиого, сиюмииутного спроса. Одии иачнали без разбега, как бы катапультнрованиые сразу в зеиит. Другие были выиуждеиы преодолевать и бороться.

Сравиите две картины Виктора Михайловича Васнецова: «С квартиры на квартнру» и «Витязь иа распутье». Разве можио поверить, не зиая в точностн, что обе иаписаны одним н тем же художииком?

Как и Нестеров, Васиецов иачал с жаира. «С квартиры на квартиру». Старнк н старушка, все пожитки которых в малеиьком узелке, бредут простуженым, оледенелым Петербургом. А вот «Преферанс». За окном богатой квартнры рассвет. Может быть, именно в этот час и бредут старички с квартиры на квартиру. Игроки усталн, утомлеиы бессонннцей, но в глазах азарт. Идет нгра... Вокруг такие сюжеты: «Поймали воршнку», «Застрелился», «У ворот казармы», «Кумушки», «Заштатный», «Чтение таблицы вынгрышей», «Военная телеграмма». Так бы дело и шло, стало бы у иас двумя-тремя десяткамн больше картин в духе Перова-Маковского, но не появнлось бы у нас Васиецова.

И вдруг как будто иекнй ненстовый дух вселнлся в тнхого и скромного жанрнста. Одно за другим с

разными промежутками появляются полотна: «Витязь на распутье», «После побоища Игоря Святославича с половцами», «Ковер-самолет», «Битва русских со скифами», «Аленушка», большая серия эскизов декораций к «Снегурочке», «Иван Грозный», «Иван-царевич на сером волке», «Прощанье Олега с конем», «Богатыри», «Баян», «Микула Селянинович», «Несмеяна-царевна», «Царевна-лягушка», «Баба-яга».

Признаться ли вам, что я трезво смотрю на чисто живописное достоинство картин этого удивительного человека? Я знаю, что это не Врубель, не Кустодиев, не Суриков, не Серов. Кто-то про него оригинально сказал, что, может быть, все картины Васнецова со временем умрут, но никогда не умрет Васнецов.

Значит, получается, что одновременно ушли от жанра два богатыря. Нестеров — в религиозную романтику. Васнецов — в русскую сказку и в русский эпос. Причем Васнецов путался дольше своего друга. Тут и «Акробаты на улицах Парижа», тут и серия о русско-турецкой войне. Недаром первой чисто васнецовской картиной явился «Витязь на распутье». Помогла же Васнецову, как я вам об этом писал, Москва.

«Витязь на распутье» хранится в Русском музее. То ли эта степь дорога нам, как сон, что мы снова дети или снова летаем, то ли сказка здесь накрепко переплелась с реальной историей народа, но как-то не верится, что «Витязя на распутье» не было до 1882 года и все предыдущие поколения русских людей, детей во всяком случае, росли, не держа в воображении васнецовского «Витязя». Кажется, он существовал всегда, как сама степь, как Киев, как Волга, как Россия, как исторические были и сказки о ней.

Национальный дух этого человека, сила его любви к родине, к родной истории были так крепки, жажда служения народу была так велика, что они — сила духа и любви — преодолели ограниченные живописные возможности художника и утвердили себя как явление, вычеркнуть которое нельзя, не образовав зияющей невосполнимой бреши. Образы Васнецова шире, больше его полотен. Вероятно, они всегда подспудно жили среди нас, всегда мерещились нам. Он намекнул, мы вспомнили, как забытое из детства. И вот нам больше не нужно показывать и разъяснять. Зачем? Мы ведь вспомнили! Вот почему парадоксальная фраза о том, что Васнецов не умрет, если бы даже умерли все его картины, мне кажется, не лишена значения и смысла.

А путаницы было немало. Такой авторитет, как Крамской, увещевал начинающего Васнецова: «Вы один из самых ярких талантов в понимании типа: почему вы не делаете этого... Тип и только пока один тип составляет сегодня всю историческую задачу нашего искусства... Я как теперь помню ваш рисунок купца, принесшего голову сахара и прочую провизию к чиновнику и вытирающего свою лысину. Да будь это написано только, вы увидели бы тогда, какая толпа и давка были бы у вашей картины...»

Но купца, вытирающего лысину, не появилось, появились «Аленушка», «Снегурочка», «Дворец Берендея», «Баян».

«Во времена самого яркого увлечения жанром, в академические времена в Петербурге, — писал Васнецов, — меня не покидали неясные исторические и сказочные грезы». (Вероятно, то, что, может быть, еще более смутно брезжит в каждой русской душе. — *В. С.*) «Сознательный переход из жанра, — продолжал он в письме к Стасову, — совершился в Москве, в златоглавой, конечно...»

Национальная деятельность Васнецова была так разнообразна и широка, что, например, воинские шлемы, называемые сначала богатырками, а позднее буденовками, были заготовлены для царской армии по эскизам именно Виктора Михайловича Васнецова и достались нам по наследству с царских военных складов.

11

Вот передо мной полотна Сурикова. Неизвестно почему вдруг именно в этом, а не в другом человеке просыпается способность к искусству. У Нестерова есть фраза в воспоминаниях, относящаяся ко времени, когда он учился в коммерческом училище. Первый год прошел — ничего. Съездил на каникулы. Начался второй год обучения. И вот фраза: «Я начинаю выделяться по рисованию». Почему? Откуда?

Вероятнее всего талант накапливается по капельке, передаваясь по наследству, от колена к колену, как цвет волос, черты лица или характера. Он пробирается по родословной, как огонек по бикфордову шнуру, чтобы однажды, в каком-нибудь там поколении, разразиться ослепительным взрывом. Он мог не проявляться в предыдущих коленах, но не проявившиеся крупицы его все равно передавались дальше и копились, копились, дожидаясь своего проявления.

Никто не знает, что такое талант, где его искать в человеке. Вероятнее всего — в подкорье, потому что любой творческий процесс, по крайней мере на восемьдесять процентов, иррационален. Ясно одно, что талант — какая-то удивительная, редкая особенность, доставшаяся одному человеку и не доставшаяся другому, как достались ни за что ни про что удивительные голосовые связки Шаляпину, Собинову или Карузо.

Как по бикфордову шнуру, тянулось это нечто, именуемое талантом, и к Сурикову. В предыдущем поколении начало понемногу вспыхивать и как бы искрить. Отец Сурикова любил музыку и хорошо пел. Дядя художника — Хозяинов — рисовал и писал маслом. Другие дядья тоже рисовали, копируя литографии. Мать, хотя и была неграмотная женщина, плела великолепные кружева и с большим вкусом вышивала гарусом и бисером целые картины. Василий Иванович свидетельствовал потом в одном месте: «Мать моя не рисовала, но раз нужно было казачью шапку старую объяснить, так она неуверенно карандашом нарисовала: я сейчас же ее увидел».

Талант, значит, был как данность. Он принят в виде таинственной далекой эстафеты. Но, конечно, нужны были другие, теперь уж внешние условия, что-

бы он не ушел еще дальше, в последующие поколения, либо не погиб, едва-едва проявившись.

Николай Васильевич Гребнев, которому нигде не стоит никакого памятника, прежде всего повинен в том, что Россия имеет Сурикова. Скромный, провинциальный учитель рисования заметил проклюнувшийся из красноярского быта яркий и как бы даже нездешний росток. Дальнейшее можно сравнить именно с внимательным уходом садовода за редким, дорогим, случайно доставшимся цветком.

Суриков вспоминает об учителе: «Гребнев меня учил рисовать. Чуть не плакал надо мной. О Брюллове мне рассказывал, об Айвазовском, как тот воду пишет, — что совсем как живая; как формы облаков знает. Воздух — благоуханье. Гребнев брал меня с собой, где акварельными красками заставлял сверху холма город рисовать. Пленэр, значит. Мне одиннадцать лет тогда было. Приносил гравюры, чтобы я с оригинала рисовал. «Благовещение» Боровиковского, «Ангел молитвы» Неффа, рисунки Рафаэля и Тициана... Я очень красоту композиции любил. И в картинах старых мастеров больше всего композицию чувствовал. А потом начал ее и в природе видеть». А потом, добавим от себя, в расцвете и славе Сурикова будут называть «композитором».

Но это потом. Надо ведь еще выбраться из красноярской глуши. Подросшее, взлелеянное художником-неудачником растеньице нужно было обязательно пересаживать в столичную, в петербургскую почву. На поездке в Академию художеств настаивал все тот же Николай Васильевич Гребнев, который, наверно, почувствовал, что, может быть, только теперь он вправе сказать себе, что прожил на земле не зря. Чувство же это необходимо каждому художнику, в особенности неудачнику, кончающему свои дни в ранге учителя рисования в сибирском казачьем городке Красноярске.

Семья жила небогато: пенсия матери Сурикова составляла три рубля в месяц, да еще десять рублей получали, сдавая верхний этаж. Правда, сам Суриков к этому времени уже умел выручать кое-какие деньги, например, за раскраску пасхальных яиц — по трешнице за сотню. Что касается матери, то она готовила Васю в чиновники. Был сделан первый шаг — будущий Суриков поступил писцом в Красноярское губернское управление.

Подробные сведения обо всем этом можно, разумеется, найти в любом изыскании о Сурикове. Мне просто хочется отметить те внешние условия, от которых в известной мере зависела судьба таланта, а также впоследствии ту распорядительность, с которой отнесся к своему таланту сам его невольный обладатель. На Сурикове все это виднее, чем на ком-либо другом.

Итак, есть талант, нашелся первый садовод, наступила пора пересаживать деревце в иную, а именно — в столичную почву. Губернатор П. Н. Замятин устраивает у себя званый обед. Приглашаются наиболее именитые, то есть в условиях Красноярска наиболее богатые, граждане. Во время обеда губернатор неожиданно предлагает устроить складчину, чтобы на собранные деньги отправить подающего надежды Сурикова в Петербург, в Академию художеств.

Характеры в Сибири попадались размашистые, только чуточку раззадорь. Золотопромышленник П. И. Кузнецов решает один, без мелочной складчины, покровительствовать будущему художнику. В наших теперешних книгах слово «покровитель» берется обыкновенно в кавычки. Никак мы не можем допустить, чтобы золотопромышленник (кстати, кто-то должен был добывать и золото!) оказался вдруг покровителем. Не вяжется одно с другим в нашем прогрессивном сознании.

Оставалось преодолеть последнее препятствие. Видимо, оно было серьезным, если губернатор Замятин и золотопромышленник Кузнецов решили его преодолевать совместно. Собравшись с духом, они пригласили Прасковью Федоровну — мать Сурикова — для решительного разговора, и та явилась, надев лучшее праздничное платье.

«Что вы, что вы! — будто бы воскликнула она. — Зачем ему быть художником? Как это можно?!»

Едва удалось уговорить.

Дальнейшая судьба таланта зависела теперь единственно от того, как распорядится им сам хозяин. Если не касаться столь сложного и столь не тронутого никакой наукой вопроса, что, может быть, во многих случаях именно талант является хозяином положения, именно он, может быть, диктует поведение подчиняющегося ему, исполненного тщеты обиталища. «Когда строку диктует чувство, оно на сцену шлет раба». Скорее всего это не оговорка поэта, а истинное, осознанное либо интуитивно прочувствованное положение вещей.

Так или иначе, можно и в дальнейшем допустить несколько разных вариантов. Юноша попадает из глуши в блистательную столицу. Вы только подумайте, сколько всевозможных соблазнов! Самый первый и самый страшный — попасть в струю. Мода. Общественное мнение. Газетная шумиха и критиканство. Видимость успеха, от которого может закружиться юная голова, тот самый «террор среды», о котором, помнится, я рассуждал в одном из писем.

Где успех — там и деньги. А где деньги — там и желанье получать их все вновь и вновь. При физической силе и выносливости красноярский казак мог бы дать два очка вперед даже Верещагину, Айвазовскому и Репину, на счету которых сотни и сотни мелких, больших и даже огромных холстов.

Не будем брать другие варианты, вроде разбазаривания молодости и сил, с постепенным выходом на наклонную плоскость, в нижнем конце которой — должность знакомого нам учителя рисования в Красноярске, да и то, как говорится, в лучшем случае. А кроме того, различные влияния, от которых невозможно отмахнуться молодому художнику. И действительно, беда замахивалась над буйной казацкой головой. Одно время Сурикова потянуло к античному миру, к классике, к академизму. Уж к старости он однажды воскликнул: «Ведь у меня какая мысль была — Клеопатру Египетскую написать! Ведь что бы со мной было!»

А кроме того, всевозможные эти группировки, мелкое политиканство, мышиная возня самолюбий, метанье от темы к теме, от мнения к мнению... Я о том говорю, что, наверно, нелегко после сибирской глуши, когда закувыркаешься в кипящем и бурном котле, сразу и определить, где право, где лево, где верх, где низ.

Красноярский казак посмотрел, послушал, все понял и выбрал для себя линию поведения сразу и навсегда. Всякому бы из нас такую непреклонность, такое железо в характере!

А характер между тем понадобился с первых шагов. Ему предоставили по окончании академии двухгодичную поездку за границу на казенный счет. Этих поездок удостаивались наиболее одаренные выпускники. И вот неожиданно для всех одаренный выпускник Суриков отказывается от поездки за границу, а вместо нее просит позволения расписывать внутри храм Христа Спасителя, строящийся в Москве. В 1877—1878 годах он пишет в этом, грандиозном, великолепном, преступно разрушенном храме.

Из монографии в монографию ходит и повторяется смакуемая подчас сплетня о том, что Суриков был неправдоподобно скуп и жаден. Но если бы это было так, он, Суриков, при его работоспособности писал бы день и ночь десятки и сотни картин, которые тотчас превращались бы в желанные деньги. Отчего же между картинами проходит по нескольку лет? Отчего же их за всю долгую жизнь всего лишь семь? Семь полотен, семь поэм, семь совершенств, семь ступенек к вершине славы, не только своей, но и главным образом русского искусства.

Ну да, он не кутил, не играл в карты и на бегах, не роскошествовал, не заводил лишней (и вообще дорогой) мебели, не покупал ничего лишнего. Ну да, деньги были у него, допустим, расписаны по годам, месяцам и даже дням. Но зато он имел возможность не заниматься поденщиной. Зато он имел возможность позволить себе другую роскошь, а если вдуматься — наивысшую роскошь, — делать только то, что хочешь сам и что сам, как художник, считаешь нужным. Он весь был собран в единый крепкий кулак. Задумывая картину, он мыкался по донским степям в поисках казачьих типов, в поисках боевой казачьей утвари. Чтобы в точности произвести пороховницу семнадцатого века, он готов был мчаться за тридевять земель. Такую роскошь он мог себе позволить.

Когда же картину выставляли и с какого-нибудь фланга начиналось шиканье и шипенье критиков, он мог позволить себе самую сладкую роскошь — наплевать на все и спокойно углубиться в обдумывание, в вынашивание, в создание нового полотна.

Он смотрел на деньги с единственно правильной точки зрения: они обеспечивали ему независимость, свободу и гражданского и творческого поведения. «Расчетлив», — пустили словечко, и уж вроде бы — тень. Считается у нас более достойным, когда мы слоняемся целыми днями и вечерами по всем этим ЦДЖ, ЦДЛ, ЦДРИ, оставляя там вместе со здоровьем и деньги. Я думаю сейчас: сложить бы все, что было нерасчетливо истрачено, начиная со студенческих лет. Боже мой! Да ведь этого наверняка хватило бы на несколько лет великолепного творческого уединения. За эти годы можно было бы написать нечто столь спокойное, столь не предусмотренное ни нашей милой критикой, ни нашими докладчиками на очередном писательском съезде... Но нет, безвозвратно разменивается там — на шашлычок, там — на рюмочку старки, там — на семужку с лимоном, а там и просто на стопку водки. Вот и приходится, вместо того чтобы сидеть и писать, там согласиться на платное выступление, там — на заказную статью; там поддаться уговору и уехать в командировку, вовсе не нужную сейчас для основной затеянной работы; там согласиться на переводную работу и переводить стихи со всех возможных языков, сущих на территории страны, что вовсе уж в чистом виде литературное донорство. И выходит, что за каждую рюмку коньяку приходится в конце концов платить рюмкой собственной крови. Да хорошо еще, если откупишься.

Не подумайте, дорогие друзья, что ваш корреспондент впал в пуританство. Приеду вот, выпьем со свиданьицем. Я хочу сказать только, что мы должны славить железный характер нашего художника, коль нету сил, да и поздно уж брать пример.

Семь шедевров Василия Ивановича Сурикова распределяются так: три первых (по времени написания) — в Третьяковской галерее. Четыре остальных — в Русском музее.

Я спрашивал многих людей. Мнения разделяются. Большинство считает все же «Боярыню Морозову» вершиной суриковского творчества, хотя многие любят «Меншикова в Березове» и «Утро стрелецкой казни». Разговаривать мне приходилось главным образом в Москве, поэтому русскомузейный Суриков как-то невольно выпадал из поля внимания, а между тем, по крайней мере две-то вещи из четырех таковы, что любая из них могла бы составить имя и славу художнику. Да что там две — любая из четырех! Правда, «Переход Суворова через Альпы» меня волнует гораздо меньше. Суриков долго бился над этой картиной. У него была здесь, как и в каждой его картине, дополнительная, побочная цель. Ему хотелось во что бы то ни стало передать движение. Солдаты, ряд за рядом, съезжают по отвесному снеговому склону. Важно было создать иллюзию, что нижний ряд скользит стремглав, средний — только еще набирает разгон, а верхний — едва лишь начинает движение. Иллюзия эта Сурикову удалась, и он остался очень доволен.

Точно так же его мучила задача, чтобы сани в «Боярыне Морозовой» «ехали», чтобы было полное впечатление движения саней.

Точно так же должна была плыть лодка со Степаном Разиным, и даже не плыть, а почти лететь, парить над волжским простором.

Была своя задача и в самом, пожалуй, грандиозном полотне — «Покорении Сибири Ермаком». Но здесь сложнее. Здесь понадобилось передать не движение, а мгновение остановки, когда клин из лодок и воинов Ермака врезался в широкий строй ханского войска (а тут и берег). Раздавил, разорвал, смял самый передний край и, естественно, остановился. Но в

том-то и дело, что еще не остановился, но останавливается, остановится через несколько секунд.

Я посидел немного в первом Суриковском зале, именно перед «Ермаком», и за это время прошло несколько экскурсий. Экскурсии задерживались около Сурикова от полминуты до двух минут, не более. Молоденькие экскурсоводки говорили исключительно о «Покорении Сибири», кроме одной девушки, о чем позже. Главная мысль у всех была одна и та же — Суриков хотел показать народ. Он не выделял роль вождя. Ермак — не на первом плане, а в центре толпы. Он ничем особенным не выделяется, кроме руки, протянутой вперед. На первом же плане — казак с веслом, казак с ружьем, казак, заряжающий ружье, и вообще главное — не вождь, а народ.

Замечу в скобках, что мне приходилось бывать в Русском музее и раньше, лет пятнадцать назад, и я слышал, как экскурсовод объясняла: «Ермак расположен в центре композиции, чем подчеркивается его роль вождя, атамана, полководца. Он стоит под знаменем, под Спасом Нерукотворным и под Георгием Победоносцем. Чувствуется, как его воля цементирует атакующее войско. Все воины сплотились вокруг него и готовы сложить головы, но не выдать своего атамана».

Итак, значит, сегодня главная мысль у экскурсоводов была одна — Суриков хотел показать народ, не выделяя роли руководителя. Все, например, говорит о том, что картина создает впечатление многотысячного войска, между тем как изображено не более шестидесяти человек. Один экскурсовод выделял свирепого татарина на переднем плане, другой — растерянного эвенка, третий — казака, выдергивающего из своей груди стрелу, или обращал внимание на самого хана Кучума на обрыве. Но так или иначе все говорили о покорении Сибири Ермаком. Только одна, очень милая, светловолосая девушка повернула экскурсию лицом к противоположной стене и стала рассказывать о «Взятии снежного городка».

Было время, когда я проходил мимо этой картины, взглядывая на нее почти с недоумением. Судите сами: Суриков — исторический живописец. Он — титан. Он выворачивает из истории такие глыбы, что каждая из них — эпоха. И всюду трагизм. А еще точнее — героический трагизм, угаданные душой художника огромные внутренние конфликты, проецируемые в то же время на историю России, на отечество, на народ.

На телегах свозят стрельцов на казнь. Они обречены. Один крестится и прощается с народом. Около другого плачут родственники. Третьего преображенец, бережно поддерживая, повел на плаху. Что-то как будто будничное, как будто съехались на лошадиный базар. А между тем через минуту польется кровь, и бородатый стрелец, отодвинув случайно оказавшегося тут царя, скажет: «Отойди-ка, царь, здесь мое место!»

Говорят, толчком к написанию «Казни» послужило подсмотренное где-то отражение пламени свечи на белом полотне. (В картине оно на рубахе стрельца). С точки зрения живописной задачи и колорита — возможно. Но не слишком ли мало? Можно ведь было изобразить упомянутое пятно и в другом сюжете. Ну, покойник под простыней, ну, венчанье, ну, мальчик в холщовой рубахе на богомолье... Да мало ли... Нет, казнь! Казнь непримирившихся стрельцов, спокойных, уверенных в своей правоте (постояли за старую Русь, за истинную православную веру), нераскаявшихся и нераскисших: «Отойди-ка, царь, здесь мое место!»

Картина совершенна во всех отношениях. Разве что (единственный случай в творчестве Сурикова) немного не найден размер, немного замельчена. Но это первая картина, и некоторая робость перед размерами — вполне естественна. Зато потом уж все решалось тютелька в тютельку, до сантиметра.

О «Боярыне Морозовой» не говорю. Тоже будто бы натолкнула черная ворона, сидящая на белом снегу. Ну так и писал бы ворону. Пишут же художники и ворон, и галок, и зверей, и просто кустик, и даже просто селедку на тарелке. Все есть жизнь, и все есть живопись. Остальное зависит от масштаба. Когда рассказывают про целую эпоху негодными живописными средствами — плохо, то есть даже ноль, если живопись — без живописи, какая бы эпоха ни была. Когда рассказывают про селедку прекрасными живописными средствами — хорошо. Допустим даже, что прекрасно, ибо живопись должна быть живописью и ничем иным. Но когда прекрасными живописными средствами рассказывают о величии человеческого духа, тогда... тогда-то вот и получается настоящее, подлинное человеческое искусство.

В какой-то книжонке я читал... Но нет, неправда, неправда, что при восприятии картины, изображающей селедку, могут возникнуть в душе человека высокие гражданские чувства, начнут оформляться собственные воззрения на мир, начнут формироваться собственные гражданские задачи. Что же делать, русское искусство не всегда было хорошо по живописи (или по литературным, художественным качествам), но оно всегда стремилось быть искусством духа. В Сурикове мы видим замечательный синтез и духа и живописного мастерства в узком смысле слова.

Вот я и говорю, что, подолгу простаивая и перед «Боярыней», и перед «Меншиковым», и перед «Казнью», и перед «Степаном Разиным», и, конечно, перед «Ермаком», я как-то недоуменно проходил мимо «Снежного городка». Как будто это даже и не Суриков. Настолько «Снежный городок» казался мне на отшибе от всего остального, трагического и по сути своей «кровавого» искусства; хотя ни на одном холсте нет и пятнышка крови — не то что репинская лужа на разноцветном царском ковре.

Смотрите: казнь стрельцов, боярыня, которую все равно казнят, побоище Ермака, суворовские солдаты, ну и Разин — не голубок и Меншиков... И вдруг на фоне этих грандиозных исторических полотен какое-то странное до нелепости «Взятие снежного городка». Но вот однажды я задержался перед этой картиной на минуту дольше, загляделся на свет, проникающий под санки (под те, что справа), залюбовался расписной дугой, перевел глаза на яркий красный кушак — да и не ушел от картины, пока не кончилось музейное время. В этот день я понял, что «Взятие снежного городка», может быть, самая уди-

вительная из всех картин Василия Ивановича Сурикова, одно из самых удивительных произведеиий русской живописи.

Принято считать, что Суриков отдыхал иа «Меишикове» перед «Боярыней Морозовой» и точно так же отдыхал на «Снежном городке» перед могучим «Покорением Сибири».

Несомиеино, что и события личной жизни сыграли соответствующую роль. Вот случай, когда можно не постыдиться затаскаиной аллегории: в могучий коренастый дуб неожидаино ударила молния. Сурикову было сорок лет, когда ои завершил третью свою картину. Его искусство катилось, словно огромиые океанские валы. За валом вал. Пока что прокатился третий. У художника было все: силы, сознание правильности выбранного пути, любая работа, любимая семья, любимое отечество и ощущение кровиой, сыиовьей связи с иим.

Молиия ударила не в самое смертельиое, ио, может быть, в самое больное место... Умерла жена, прекрасиая молодая женщиина, та, что сидит у иог опальиого Меншикова, завернувшись в соболью шубку.

Сначала художиик схватился за то, что, пожалуй, было в то время ближе всего под руками. Михаил Васильевич Нестеров так рассказывает о своем друге: «После мучительной иочи вставал он рано и шел к раиней обедие. Там, в своем приходе, в стариниой церкви, он пламенно молился о покойиой своей подруге, страстно, почти исступлеино, бился об плиты церковиые горячим лбом... Затем иногда во вьюгу и мороз, в осеинем пальто бежал на Ваганьково, и там, на могиле, плакал горькими слезами, взывал, молил понапрасну».

Недавно один, как видно специалист и теоретик в этом деле, убеждал меня, что большой корабль можио потопить, только торпедировав его сразу в несколько разных отсеков. Речь шла не то о гибели Есеиииа, ие то о гибели Маяковского. Значит, применительно к человечеству, этими «отсеками» в устах теоретика были: любовь, творчество, быт и семья, материальиое благополучие, родииа.

Суриков был не только большим кораблем, но и кораблем повышениой плавучести, потому что и любимое дело и любимая родина стояли у иего отиюдь не иа последием месте. Он был одержимым художником, а любовь к своему народу, чувство иарода были его основиой натурой. Только на время выроиил ои кисть из рук. Нужио же было инстинктивно, непроизвольно схватиться за ранеиое место. Год спустя он едет на родину в Красноярск. Его могучие душевиые резервы пришли в движение и действие. И вот вам великая загадка человеческой психологии вообще и психологии творчества, в частности. В наиболее мрачный и тягостиый период своей жизни Суриков создал самое яркое, самое жизиеутверждающее полотио. Оио все как одии сплошиой крик радости, вспышка веселья, смеха. Такое можио было сотворить только от избытка и физического и духовного здоровья, вдруг плесиувшего через край. Вероятно, такого здоровья было действительно много у народа, к которому художник обратился в конце коицов в тяжелую для себя минуту.

Вы только вглядитесь, с какой любовью выписаио каждое лицо: девичье, женское, мальчишечье, какой радостью светятся все они. А ковер на санках, а горностаевый воротник, а эти разноцветиые шубки, платки, кушаки и пимы, а эта удалая серьезность на лице седока-победителя! Красивый, веселый и благополучный народ в миниуту своей удалой игры — вот что такое «Взятие сиежного городка».

Да, умеем ложиться иа плахи («Отойди-ка, царь, здесь мое место!»), умеем воевать, врезаясь клином в кучумовские орды, либо преодолевая засиеженные Альпы; умеем бунтовать (вскииутые боярыией два перста); умеем атамаиствовать (летящая, как иа крыльях, ладья атамаиа Разиина); но умеем и веселиться.

Прошу вас, когда случится быть в Леиииграде, обязательно сходите в Русский музей, а придя в него, постойте перед удивительным творением Василия Ивановича Сурикова — «Взятием снежиого городка». Поглядите, почувствуйте, какой была Россия!

Иногда ведь забудешься и смотришь, словио сказку: мало ли что можно иарисовать! Но Суриков, который без иатуры не писал ни саиного полоза, ии страннического посоха, ни пищали, ни пороховиицы, — он мог иам оставить только документ, и у нас нет иикаких осиоваиий сомиеваться в подлииности суриковского докумеита. Вот почему я и эту картину считаю тоже исторической, как все остальиые картины этого живописца-эпика.

Картиииа иаписаиа в 1891 году. В то время удалая сибирская игра существовала ие в преданиях, а в быту. Последнее литературное упомииание об этой игре встречается у А. Новикова. Оио относится к 1929 году.

12

Конечно, если уйти с головой, то можно найти столько предметов для разговора, что ие иапишешь и за целый год. Вот, например, если именно уйти с головой, разве не иитересио проследить, как разиые русские художиики решали тему Христа. Нет, нет, я ие собираюсь углубляться в эту тему, но все-таки посмотрите.

Почти трагическая судьба Иванова. Десятки лет он создавал вдали от России свое грандиозиое уникальное полотио. Одии только этюды без целого могли бы составить большое имя художника.

Но Иванов написал и целое. И вот целое ие вызвало взрыва восторгов и бурных оваций, но было встречено сдержанно, если не прохладно. Общее мнеиие — передержал, перестарался и засушил. Порыв, растяиувшийся иа двадцать лет, перестал ощущаться как порыв.

Не зиаю. Для меня картиина настолько сложна, что я боюсь решительио высказаться о ней. Но правда-то, когда я стою перед этой картииой, она боль-

ше говорит моим глазам и уму, нежели душе и сердцу. Ни разу не заходилось у меня сердце перед этой картиной, как иногда бывает перед другими: «Боярыня Морозова», «Снежный городок», «Над вечным покоем», «Пустынник», «Демон», «Гонец», «Русская Венера», «Покорение Сибири».

Но с другой стороны, тот же Суриков часами в одиночестве просиживал перед этим удивительным творением. Часами и в одиночестве. Значит, он что-то в нем находил?!

Лично мне как-то не верится, что сейчас подойдет Христос и скажет мне три слова и все пойдут за ним. Но может быть, в этом-то и таится подлинный реализм картины.

Такая уверенность существует в другом полотне, которое, говорят, не бог весть что с живописной точки зрения. Я имею в виду «Христа и грешницу» Поленова. Разъяренная толпа ведет молодую женщину, застигнутую за прелюбодеянием, на суд Христа. По древним устоявшимся, освященным веками законам эту женщину нужно побить камнями. Это считалось демократической формой расправы, потому что неизвестно, от чьего именно камня наступила смерть. Никто не убийца, но все вместе. Пускали человека как зайца и начинали кидать. Правда, в этом случае проявлялась жестокость не только судьи, не только палача, но всех.

Итак, по древним законам молодую женщину нужно побить камнями. Христос — ревизионист. Он пришел, чтобы ревизовать древние законы. Он против жестокости. Он считает, что зло порождает и умножает зло и что путь человечества в этом смысле ведет в тупик. Зло будет рождаться злом, будет разрастаться до тех пор, пока не поглотит человечество в своей пучине. И вот он считает, что спасти человечество может только одно: безграничная, безмерная, всепоглощающая любовь. Древние законы учат: будь жестоким. Око за око, зуб за зуб. А этот говорит: люби всех и даже врагов, делай ближнему так, как ты хочешь, чтобы делали тебе. Не наказывай, но прощай. И тогда в ответ на твое неожиданное движение души возникнет ответное движение души. Точно так же, как зло порождает зло, твоя любовь породит ответную любовь. А та — в свою очередь. И тогда настанет время, когда человечество утонет в сияющих лучах любви. Так учит он, заботящийся о будущем человечества. Но вот простой случай: жена совершила прелюбодеяние. Ее нужно побить камнями. Интересно, как вывернется из положения этот проповедник. Если он согласится, что ее нужно побить, значит, он отступится от своего учения. Если он скажет отпустить ее, значит... О, это ужасно! — все поймут, что он безответственный нарушитель законов, и ненависть чтящих законы обрушится уже не на грешницу, а на него самого.

Отчего же он так спокойно ждет приближающейся возбужденной толпы? Какое слово он знает? Какая сила скрывается за его уверенным и ясным спокойствием? Он ждет их, как отец ждал бы поссорившихся детей, идущих к нему с жалобами друг на друга.

Грешница упирается. Она боится этого судьи. Она знает, что всякий судья постарается исполнить закон, то есть, значит, чем уважаемее судья, тем уважаемее будет и приговор.

Когда люди остановились, судья произнес одну только фразу, которую теперь знает всякий. Он сказал: «Кто без греха, пусть бросит в нее первый камень». Значит, все же в толпе не оказалось ханжей и лицемеров, потому что толпа начала рассасываться. Один стал прятаться за другого, отсеиваться, пока грешница не осталась перед Христом одна.

Новое слово, если можно так выразиться, в живописное христосоведение принес своеобразнейший художник Ге. Христос — символ, таковым он возникал на полотнах. Что из того, что на кресте и прибит гвоздями. Все равно это символ любви, прощения, самопожертвования. Символ не может вопить, у символа не могут глаза вылезать из орбит, волосы становиться дыбом.

Но смертная казнь путем приколачивания гвоздями к кресту существовала на самом деле. Вероятно, это одна из самых жестоких казней, придуманных человеком, этим самым жестоким из всех живых существ. Крест выставлялся на жаре, на той палестинской жаре. Зной, жажда, мухи, не говоря уж о простой физической боли, которая, вероятно, притуплялась. Висеть нужно было несколько дней, потому что, оказывается, смерть в этом случае наступала от обычной гангрены, распространявшейся по организму от ран на руках и на ногах. Значит, нужно было ждать, пока разовьется гангрена.

И вот Ге вообразил себе эти муки. Точно вообразил, каким может быть в это время лицо человеческое, и весь вообразившийся ему ужас запечатлел на полотнах.

Впрочем, в «Тайней вечере», в этой первой удаче Ге, от которой пошло по людям его короткое, сразу и накрепко запомнившееся имя, нет ни смерти, ни кровавых ужасов. Критика отмечала тогда не понравившийся ей бытовизм и недовольное, рассерженное лицо Христа. Ну, поругались во время ужина два человека. Один из них уходит, грозя, и бросает вызов своим уходом. Другой огорчен, понимает все последствия этой ссоры и ухода ученика.

Но из картины явствует, что Иуда ушел не ради тридцати серебряных монет, не из мелкой и жалкой корысти, но — принципиально. Они не сошлись в главном — в учении. Иуда не поверил в то, что любовью можно победить все зло мира. Более того, он считает, что пока пробуешь доказать, пока экспериментируешь, будешь подвергаться бесконечным страданиям. Легко ли, ну хотя бы подставить ту самую пресловутую правую щеку, когда ударяют по левой. Нет, у него другой взгляд на вещи: если ты видишь, что рука собирается тебя ударить, успей ее откусить. Ну может быть, не так грубо, но по сути то же самое.

И вот столкнулись две школы. Видя, что учение идеалиста-учителя принесет и будет приносить окружающим, народу, если хотите, страдания и страдания, ученик уходит, чтобы выдать учителя и тем са-

мым пресечь в корне надвигающееся, с его точки зрения, зло.

Так что, я говорю, можно много бы рассуждать об этой теме в русской живописи. Ведь писали Христа и Крамской, и Верещагин, и Репин, и Врубель, и всяк по-своему — есть над чем поразмыслить.

Или вот, например, ругали Врубеля.

«Центральные фигуры картины у людей, незнакомых с сюжетом, могут вызвать только недоумение, а пожалуй, и смех над художником. Мелисанда висит в воздухе, складочки ее платья напоминают о древесных стружках... Так испортил М. Врубель красивый сюжет Ростана, и не менее удачно он испортил былину о Микуле, помещенную на другой стене павильона — против Грезы.

Желто-грязный Микула с деревянным лицом пашет коричневых оттенков камни, которые пластуются его сохой замечательно правильными кубиками. Вольга очень похож на Черномора, обрившего себе бороду, лицо у него темно, дико и страшно. Дружинники Вольги мечутся по пашне «яко беси», над ними мозаичное небо, все из голубовато-серых пятен, сзади их на горизонте — густо-лиловая полоса, должно быть, лес. Трава под ногами фигур скорее напоминает о рассыпанном костре щеп, рубаха на Микуле колом стоит, хотя она, несомненно, потная, — должна бы плотно облегать тело. Лошади — в виде апокалипсических зверей.

О новое искусство! Помимо недостатка истинной любви к искусству, ты грешишь еще и полным отсутствием вкуса. Ведаешь ли ты, что творишь? Едва ли. По крайней мере М. Врубель, один из твоих адептов, очевидно, не ведает. По сей причине он пишет деревянные картины, плохо подражая в них византийской иконописи, и, иллюстрируя одно из юбилейных изданий Лермонтова, приделывает Демону каменные крылья...

В конце концов — что все это уродство обозначает? Нищету духа и бедность воображения? Оскудение идеализма и упадок вкуса? Или простое оригинальничанье человека, знающего, что для того, чтобы быть известным, у него не хватит таланта, и вот ради приобретения известности, творящего скандалы в живописи?» (Горький М. Собр. соч., т. 23. М., Гослитиздат, 1953, с. 165—166.)

Отдадим должное первому пролетарскому писателю. С одной стороны, он как бы предвидит на пути искусства ту бездну самого беззастенчивого шарлатанства, которое нахальством и скандальностью действительно будет восполнять нехватку таланта. С другой стороны, как можно было не разглядеть едва ли не самого гениального из русских художников Михаила Врубеля.

Современные модернисты создают свои шедевры, не отходя от холста. Потому что зачем же трудиться, если все равно никто ничего не поймет. Если все равно такие-то газеты и такие-то критики выступят с восторженными статьями, а такой-то миллионер купит новое произведение за сумасшедшие деньги. Можно даже перерисовать из школьного учебника схему получения аммиачной кислоты и выставить рисунок под названием зимний пейзаж — был такой случай в Федеративной Германии. Говорят, в Австрии модный художник ставит белый холст и рядом режет барана. Кровь разбрызгивается по холсту, и таким образом получается художественное произведение.

Недавно «Литературная газета» опубликовала примечательную заметку В. Островского. В ней рассказывается о том, как в тысяча девятьсот двадцать шестом году на выставке в Чикаго наибольший успех достался на долю картины «Чаяние» Павла Джердановича. Павел Джерданович (псевдоним Поля Джорджа Смита) хохотал до колик в боку. Оказывается, художником-модернистом была его жена. Однажды они крупно поговорили об искусстве, и вот что рассказал сам Поль Джордж Смит о своей неожиданной художнической карьере.

«Я попросил краски и холст и сказал, что напишу настоящую модернистскую картину (до этого я никогда в жизни не брал в руки кисть). За несколько минут я намалевал примитивное и асимметричное изображение женщины-дикарки... Через несколько дней один из моих сыновей привел в дом молодого искусствоведа-критика из местной газеты. Ему показали картину, но не сказали о ее происхождении. Он заявил, что она чрезвычайно интересна. Я ответил, что, по-моему, картина никуда не годится. На это он возразил, что никто не имеет права высказывать суждение, не зная, что творится в душе художника! И тут меня осенило. Я понял, что критики будут хвалить любую непонятную вещь».

Поль Джордж Смит взял себе псевдоним и стал посылать картины на выставки. О нем заговорили газеты и журналы. К нему пришла мировая слава. Он объявил, что созданная им школа называется «дизумбрационизм» и подвел под нее глубокомысленную теоретическую базу. Он охотно разъяснял искусствоведам сокровенный смысл своих картин, а почтительные критики находили в них те достоинства, которых не видел сам художник.

Триумфальное шествие Павла Джердановича продолжалось до 14 августа 1927 года, пока он сам не признался во всем корреспондентам газет.

Я думаю, что не признавшихся Джердановичей сейчас на земле сотни и тысячи и что именно их «шедевры» наполняют многочисленные галереи современного искусства и частные собрания меценатствующих миллионеров.

Но ведь реакция Горького на Врубеля дает им всем в руки сильное оружие. Ну как же, видите, Врубеля сначала тоже не понимали, тоже смеялись над его искусством, а теперь говорим, что гениален. И кто не понимал — Горький! Что же хотите вы, простые, обыкновенные зрители, от наших недоступных пока для вас шедевров?

На всякий случай выпишу несколько отрывков из монографии «М. А. Врубель» Ивана Евдокимова. (М., Госиздат, 1925.)

«Другая картина, с которой он надеется выступить в свет — «Демон». Он трудится уже год, и что же? На холсте голова и торс до пояса будуще-

го Демона. Они написаны пока одною серою краскою».

«Взыскательный мастер, который мог бы, как в «Портрете» Гоголя художник Чертков, стать «кумиром толпы», подделываясь под ее вкусы, между тем работал по году над одним небольшим полотном, сотни раз переделывал и переписывал, уничтожал свои работы, начинал снова, мучительно искал сокровенные черты природы. И так тянулся год за годом в работе исключительно для себя».

«Демон» мой за эту весну тоже двинулся, хотя теперь его не работаю. Но думаю, что он от этого не страдает, и по завершению соборных работ примусь за него с большей уверенностью и потому ближе к цели».

«Вот уже с месяц я пишу «Демона», то есть не то что бы моего монументального «Демона», которого я напишу еще со временем».

«Множество раз рисовал и писал «Демона», оставив не уничтоженными до двадцати «Демонов» в сонме уничтоженных».

«Вообще надо отметить, что первый год пребывания Врубеля в Москве был «демоническим» годом, годом исключительной работы над этим сюжетом».

«С 1900 года, все разгораясь и разгораясь, душой Врубеля овладевает старый и знакомый сюжет «Демона».

«Всю жизнь он стремился создать произведение, которое бы полностью отразило его сложную духовную организацию. Все «Демоны» Врубеля только фрагменты к ненаписанному «Демону», только куски жизни художника. От молодой исполинской сидящей фигуры «Демона», олицетворенья неисчерпаемой, царственной силы и могущества, пригрезившиеся молодые годы, переход к «Летящему Демону» — надломленному временем гиганту, задевающему поседевшими крыльями за горные кручи, и, наконец, павшему «Демону» — упавшему, разбившемуся, плачущему человеческими слезами титану...»

Нужно учесть и то, что самый лучший «Демон» Врубеля оказался записанным. Художник все время переделывал лицо Демона, и вот однажды он написал нечто прекрасное, нечто нечеловеческое, но не смог остановиться, хотел улучшить и навсегда похоронил под красками то, что проглянуло с холста и что нужно было бы оставить и подарить людям.

Так что же, веет ли от всей этой «Демонианы» желанием живописного скандала, который необходим по нехватке таланта?

«Нечеловечески много работал над поверженным «Демоном». Еще в темноте до рассвета вскакивал с постели и становился у полотна, писал весь день, писал вечером при огне. Раз в день Врубель надевал пальто, открывал форточку, дышал несколько минут воздухом, называя это своей прогулкой, и снова возвращался к «Демону». Два грандиозных полотна «Демона» были окончены и отброшены художником. Многочисленные эскизы акварелью сменялись рисунками. Врубель никак не мог добиться нужной ему выразительности».

Хотелось, чтобы те, кто создает теперь картины в течение одного дня или даже нескольких минут при помощи резания барана, езды по холсту на велосипеде, приклеивания к холсту жженых тряпок и обрезков жести, хотелось, чтобы эти художники не забывали, что в понятии «новое искусство» все-таки два слова, а не одно. Есть тут слово «новое», но есть и «искусство».

Конечно, неизвестно, что лучше: озорная консервная банка, приклеенная к холсту, или совершенно мертвая ремесленная поделка, впитавшая в себя худшее, что может быть в таком и без того уж бранном понятии, как «академизм». Но дело в том, что жизни нет и в точке абсолютного нуля (—273°) и за пределами температуры кипения. Отвратительны для эстетического восприятия и замороженные окостеневшие формы, ничем не лучше и та стадия, когда форма расщепляется, испаряется, перестает существовать. Жизнь где-то посредине шкалы, так что стоит ли в вечном споре старого с новым ссылаться на одни лишь крайние точки, на крайности. Это, очевидно, нужно лишь тем (и с той и с другой стороны), чье «искусство» как раз находится на этих самых критических точках, где исчезает жизнь.

13

К сожалению, дела зовут меня в Москву, хотя свое путешествие по Русскому музею я считаю незаконченным. Можно было бы ограничиться одним днем (и одним письмом к вам, дорогие друзья), но можно ведь ходить и целый год.

Люди пишут толстые книги о каком-нибудь одном художнике, изучают одного художника всю свою жизнь. Вот вам две крайности: мимолетный взгляд и перечень имен или доскональное профессиональное изучение. По первому пути я пойти не мог, потому что слишком многое и слишком сильно люблю в искусстве. Второй путь не подходит для меня по той причине, что я в живописи вовсе не разбираюсь. Но все же я живой человек и что-нибудь да вижу, что-нибудь да чувствую, стоя перед картиной. Пусть то, что я вижу и чувствую, ужасно с точки зрения специалиста, пусть это проявление слепоты и невежества, пусть. Не для одних специалистов пишутся произведения искусства.

Какую же меру я имею в виду, когда говорю, что путешествие по музею для меня не закончено? Да никакой меры нет! Просто чувствую, что хотелось бы еще походить по тихим просторным залам, посмотреть, помечтать, поделиться с вами.

О Левитане я однажды написал статью. Она называлась «Неравнодушный». Вы статьи, конечно, не помните, а я вспоминаю ее лишь к тому, что, может быть, именно из-за статьи, из-за того, что уже высказывался об этом художнике, я все откладывал Левитана на конец, и вот приходится откладывать до другого раза.

А пейзаж вообще? Разве не отдельная тема для разговора? От Венецианова до Васильева, от Ва-

сильева до Куинджи, от Куинджи до Саврасова, от Саврасова до Левитана... Да что пейзаж? Одно только поведение Куинджи (не говоря уж о его живописи), когда в самой славе он вдруг совершенно перестал выставляться и показывать свои работы кому бы то ни было и писал после этого еще двадцать лет! Разве не удивительная, не загадочная история! Об этом не только статью, об этом можно роман написать, даже, по теперешним временам, поставить кинофильм — детектив с психологией.

Хотите, я назову вам несколько имен, за каждым из которых вы почувствуете (нельзя не почувствовать) бездну не то что возможности — необходимости понять и осмыслить, что для человека пишущего равнозначно тому, чтобы высказать на бумаге, хотя бы и в дружественном письме.

Рерих, Бенуа (и вообще «Мир искусства»). Кустодиев. Билибин. Петров-Водкин. Малявин. Архипов, Серов, наконец, Валентин Серов!

Но последнее дело идти по именам. Тогда где же Репин, где Рябушкин, где Серебрякова, где... Нет, я с самого начала говорил, что есть путеводители и можно их во всякое время неторопливо листать.

Интереснее посмотреть в другой приезд, что, например, в разные времена русские художники думали о соотношении двух сторон всякого произведения искусства: его оболочки, того, что называется формой, и его глубинной, духовной сущности.

Венецианов ратует за то, чтобы не писать даже «а-ля натура»; но писать саму натуру, копируя скрупулезно и досконально. И тем не менее его картины чудесно одухотворены.

Нестеров говорит без обиняков: «В искусстве меня всегда больше привлекала не внешняя красота, а внутренняя жизнь и красота духа. Я верю, что живой дух творит форму и стиль, а не наоборот».

В то же самое время Ге рассказывает: «А вот, говорят, французы, те делают так. Накидают разных красок на холст, а другой холст прижмут и давай натирать. Краски расплющиваются, делаются разводы. Тогда откроют и по случайной форме подбирают сюжет... Это все идет от дилетантов, приплетающихся к искусству».

А тут еще врезается Крамской. «Если у человека нет величия души, он не может быть великим человеком, ни даже великим художником, ни великим деятелем, а лишь пустым истуканом для презренных толпищ. Время поглотит их вместе, не оставит и следа. Важно быть, а не казаться великим».

Короче говоря, хочется поговорить об этом. И потом нужно когда-нибудь задаться мыслью и проследить, как оно началось и как развивалось в разных направлениях, второе русское Возрождение в последние десятилетия прошлого и в начале этого, двадцатого века. Я уж предполагал в одном из писем, что, может быть, главным толчком послужило открытие целого огромного мира, целой, скрытой доселе цивилизации — древней русской живописи, а точнее — иконы.

Но если это и была та самая точка, то интересно, как потом все начало разрастаться и шириться в самых разнообразных и неожиданных направлениях! Тут и удивительная «Снегурочка» Островского (а потом Васнецова), тут и Мусоргский с «Хованщиной» и «Годуновым», тут и Бородин с «Князем Игорем», тут и Римский-Корсаков со сказками Пушкина, тут и ждущий еще благодарности потомков Савва Мамонтов с его Абрамцевым, Щусев, Нестеров, Художественный театр. Васнецовы. Шаляпин. Кустодиев. Галерея Третьякова и храм Христа Спасителя, Суриков и Блок, музей Тенишевой и Есенин...

Предыдущее письмо я, помните, закончил на том, что существуют две критические точки в природе: точка замерзания, когда вода превращается в лед, и точка кипения, когда вода превращается в пар.

Мне кажется, и в искусстве тоже существуют эти критические точки и что жизнь, настоящая, теплая, полнокровная, живая жизнь находится где-то посередине шкалы.

Если говорить правду, вот что меня привлекает больше всего: взглянуть попристальнее на эти противоположные, но в чем-то сходящиеся точки и попробовать разобраться хотя бы для себя.

Нет, в следующий раз я, как приеду в Ленинград, — сразу в Русский музей и по возможности в фонды. Там, говорят, лежат намотанные на валы огромные «именинные» полотна, там, говорят, полно скульптуры — бронзовых и каменных бюстов с десятью рядами медалей и орденов на каждой груди.

Но там же и начало испарения — почти весь Малевич, бо́льшая часть Кандинского и вообще двадцатые годы. Неужели не интересно посмотреть?

А сейчас, когда уже билет на «Стрелу» и осталось каких-нибудь три часа на то, чтобы собраться и поужинать перед отъездом, я бросаю еще раз обратный взгляд на все, что увидел за эти дни, я вспоминаю с грустью, которая всегда появляется у человека перед дорогой, слова Михаила Нестерова: «Все придает музею вид дворца. Боровиковские, Левицкие, Брюлловы наполняют его истинным великолепием. Былая культура, деяния наших предков, великих и малых, раскрываются восхищенному взору. Там и знаменитые «Смолянки», там и лучший Рокотов, и все говорит нам о былом, о людях, о нравах, об исчезнувшей жизни».

1966

ПОСЕЩЕНИЕ ЗВАНКИ

— Званка? А что это такое — Званка? Верно, опять какой-нибудь развалившийся монастырь? Или, может быть, передовой совхоз?

Мы плыли по Волхову на «Ракете», и вот-вот должно уж было расплеснуться перед нами синее, не по-южному, не по-крымскому, не по-адриатическому, но по-северному синее море. Ильмень. Садко. Красногрудые рериховские струги на синеве. Осле-

---

пительно белые барашки. И еще одно — плоские, ярко-зеленые берега. Ведь если южное море, то обязательно скалы, песок с галькой, желтая степь. Сухая полынь, чебрец, перекати-поле. Сухие курганы и орлы, сидящие на них. А здесь — зелень сочная, как на заливном лугу. Здесь ромашки, купальницы, розовый горец. А если камень, то округлый валун, от которого веет былиной и который навевает не виденье печенега или татарина, но викинга, закованного в броню и снявшего шлем, так что светлые кудри по железным плечам. Русь.

Мы, группа московских интеллигентов, собрались тогда в Новгороде на конференцию, посвященную тысячелетию культуры этого города. Актеры, филологи, архитекторы, писатели, археологи, художники, музыканты. Энтузиасты. Были речи, доклады, постановления. И была прогулка по Волхову на «Ракете» с прицелом на Ильмень-озеро, синее в плоских ярко-зеленых ромашковых берегах. С округлыми валунами и серыми избами деревень, в которых и зарождались и хранились веками все лучшие загадки, сказки, песни, пословицы и былины.

Озеро готово было вот-вот расплеснуться перед нами, как вдруг возникло это коротенькое и чем-то знакомое (все же — московские интеллигенты!) словечко «Званка».

Возникло оно не случайно. Это я пустил его «в массы» на борту «Ракеты», или даже, вернее, не я, а мой товарищ Володя Десятников по моему наущению и по моей просьбе.

Десятников — человек дела и действия. Это и правильно в наш двадцатый век. Много мы говорим, долго собираемся что-нибудь сделать. Иногда все так и кончается разговорами да собраниями. Откладываем до следующего раза, до будущего года, а практически навсегда. Взять хотя бы меня. Я всегда мечтал побывать в Званке, а теперь, попав в Новгород, решил: вот как следующий раз приеду сюда, так и соберусь, обязательно съезжу в Званку. Я, правда, предпринял некоторые шаги. Сходил в областную газету и расспросил, где Званка, как до нее проехать. Мне сказали, что нужен вездеход, а ехать все время по берегу Волхова — километров семьдесят. Я хотел съязвить и спросить, на каких вездеходах ездил туда хозяин Званки в восемнадцатом веке, но придержал язык. Тут выяснилось, что редакционный шофер заболел, и моя идея начала вянуть на корню, а я не стал настаивать или искать новых путей, а решил про себя: в следующий раз.

Оказавшись на борту «Ракеты», я без задней мысли и злого умысла поделился с Володей Десятниковым:

— Конечно, неплохо и без цели всякой прокатиться по Волхову. Но почему бы не воспользоваться «Ракетой» и не съездить в Званку? Для этого нужно желание и согласие всех. Но разве всем тоже не интересно побывать в Званке? Массы податливы. Надо заронить (привнести) идею, создать общественное мнение, а затем предложить. «Ракете» придется развернуться и идти в противоположную сторону. Но не все ли равно «Ракете», куда ей идти?

Володя мгновенно поддержал меня, и мы составили нечто вроде заговора. Мы слышали, как на «Ракете» говорят об Ильмень-озере, о Новгородском кремле, о реставраторах Грековых, о чем угодно, только не о Званке. Но эксперимент уже был начат, Володя уже отошел от меня, смешался с «массами», и через пять минут, не более, как бы само собой, неизвестно откуда взявшись, появилось и зазвучало словечко «Званка».

— Званка? А что такое — Званка? Верно, опять какой-нибудь развалившийся монастырь? Или, может быть, передовой совхоз?

— Званка? Ну как же! Званка — это место, где жил Державин. Его именье. Лермонтов — Тарханы, Пушкин — Михайловское, Толстой — Ясная Поляна, Тургенев — Спасское-Лутовиново... А у Державина — Званка.

— Ах да, да! Вспоминаю. У него есть стихотворение с описанием Званки. Как оно называется, кто-нибудь помнит?

— «Евгению. Жизнь Званская». Одно из замечательных лирических произведений в русской поэзии восемнадцатого века, идиллически рисующее помещичью жизнь в деревне со всеми подробностями быта. В стихотворении описаны труды и дни Державина в Званке, на берегу Волхова. Хозяйственные дела, неграмотный староста, охота, прогулки, занятия, развлечения... «Жизнь Званская» обращена к митрополиту Евгению Болховитинову, составителю словаря российских светских писателей, археологу и историку русской литературы. Он жил в Хутынском монастыре в шестидесяти верстах от Званки и был другом поэта в последние годы его жизни.

— Да, да. Вспоминаю. Где-то видел даже гравюру с изображением Званки. Как будто высокая гора...

— Не гора, а крутой берег реки.

— Какой реки?

— Да Волхова же, по которому мы сейчас плывем!

— ...И как будто широкая лестница от воды к двухэтажному дому. Около дома — парк и еще другие строения.

— Но ведь это же где-то здесь! — осенила восторженная догадка одного пассажира.

— Да, это здесь, на Волхове. Далеко ли?

— Полтора часа туда, полтора — обратно, — тут как тут оказался Володя Десятников. — Живописные волховские берега.

Он немного приуменьшил расстояние, но в ответственную минуту и нужно было преуменьшить. Скажи — семьдесят километров, задумаются, заколеблются: не отложить ли до следующего раза.

Все у Володи Десятникова получилось в лучшем стиле. Откуда ни возьмись послышалось предложение отменить прогулку по Ильмень-озеру (бесцельную, в общем-то, прогулку по водному простору) и поехать в Званку. «Ракета» развернулась и от самых, можно сказать, ворот озера пошла вдоль светлого Волхова, вдоль древнего Волхова, где раньше и сиги и царевна Волхова́, а теперь, скажем, Волховстрой (еще дальше предполагаемой Званки) и суда, назы-

ваемые «Ракетами», а по берегам по обе стороны все руины да руины, все развалины да развалины. То развалины Хутынского монастыря, то развалины аракчеевских казарм, то остатки неведомой, безымянной для нас, сидящих на «Ракете», усадьбы. Тяжелые бои шли тут, на Волхове. А руины и в таком виде производили сильное впечатление. Известно изречение: прекрасная архитектура прекрасна даже в развалинах.

Хутынский монастырь (где подвизался друг Державина Евгений Болховитинов) появился по правому борту, едва мы отошли от Новгорода. Он обозначился среди буйной одичавшей зелени изломанными кирпичными стенами, изломанным силуэтом собора с повалившимся набок куполом. От купола осталась одна только железная арматура, как это часто бывает с церковными куполами. Обычно они решетчато просвечиваются на фоне неба.

Между тем полтора часа это фактически два часа, а два часа есть два часа, и на «Ракете» нельзя стоять на палубе, а можно только сидеть в застекленном салоне. Вот почему вскоре все отвлеклись от созерцания берегов и объединились в общем разговоре, который, естественно, все время возвращался к Державину, потому что ехали мы к нему, как ехали бы к Лермонтову в Тарханы, к Пушкину в Михайловское, к Есенину в Константиново, к Блоку в Шахматово, к Толстому в Ясную Поляну...

— Вот вам пример, — говорил один, — как мы ленивы и нелюбопытны. Почти ничего не знаем о Державине, между тем его голая биография есть уже увлекательная повесть о том, как рядовой солдат в восемнадцатом веке достиг высших степеней в государстве, был губернатором, кабинет-секретарем Екатерины Второй, сенатором.

— Правда, государыня была не совсем довольна поведением своего приближенного. Она жаловалась: «Этот господин на меня кричит!»

— Исключительность случая состоит в том, что высоких государственных степеней человек достиг не государственными, не политическими, не дипломатическими и полководческими способностями, но своим поэтическим даром.

— Царедворец и льстец! — врезался как бы посторонний голос в дружественный наш разговор.

— Это вздор.

— Почему же вздор? Разве не Державин написал оду «Фелица», в которой воспел Екатерину?

— Вздор, потому что Державин был истинным поэтом. Он совсем не умел кривить душой! Напротив, он был смел и слишком прямолинеен. Вращаясь в кругу князей и вельмож, он вдруг в лицо им спокойно заявляет, что не герб и не тени предков делают дворянина дворянином. Как это там?

Я князь — коль мой сияет дух;
Владелец — коль страстьми владею;
Болярин — коль за всех болею...

Это нам теперь хорошо читать, а попробовали бы тогда. Я думаю, в то время это была откровенная крамола.

— Воспев императрицу, можно позволить себе некоторую политическую фривольность по отношению к ее вельможам. «Фелица» была для Державина как охранная грамота.

— «Фелица» — одно из ранних стихотворений Державина. Известно, что он не хотел даже его обнародовать. Больше года оно пролежало в его бюро, пока некий Козодовлев, служившей при Академии наук и живший с Державиным в одном доме, случайно не увидел ее, не выпросил на один день, а потом и дал ход.

— Все, что вы говорите, не имеет никакого значения. Дело в том, что Державин, когда писал оду, так думал и так чувствовал. Он не кривил душой.

— Откуда видно?

— Впоследствии ему много раз намекали, что Екатерина ждет новой оды, но поэт не мог выдавить из себя ни одного слова. Вот вам подтверждение, что истинный поэт ничего не может написать опричь души. Сохранились воспоминания о длительных мученьях поэта, тщившегося извлечь из своей лиры хоть один звук. «Сколько раз ни принимался (он), сидя по неделе для того запершись в своем кабинете, но ничего не в состоянии был такого сделать, чем бы он был доволен: все выходило холодное, натянутое, обыкновенное, как у прочих цеховых стихотворцев, у коих только слышны слова, а не мысли и чувства».

Стоп, стоп. Остановимся на этом месте подольше. Это ведь вопрос не только державинского поведения, но и психологии творчества вообще. Я знал одного талантливого поэта, который мало печатался и поэтому был вынужден работать репортером в газете. Над ним смеялись. Простенькие репортажи, которые другие пекли за сорок минут, он вымучивал из себя по нескольку дней. И знаете что? Эти репортажи все равно у него выходили хуже, чем у других, менее талантливых людей. Поняв это, стали заказывать ему уже не репортажи, а стихи к датам или событиям. К Женскому дню, например. Мало ли отмечаемых дат? И вот из-под его пера выходили жалкие, бледные, пережеванные слова. Читать их было так же противно, как есть пищу, которую кто-нибудь до вас уже изжевал. Это было ужасно. А между тем человек был талантлив, и, когда писал свои собственные стихи, все сразу преображалось. Звенела бронза, и сверкало чистое золото.

Так что если бы Державин был посредственным стихотворцем, он этих дежурных од во славу Екатерины написал бы десятки. Но он не мог этого сделать, потому что был настоящим поэтом. Державин сам в одном четверостишии прекрасно выразил положение поэта, когда ему велят быть стихотворцем:

Поймали птичку голосисту
И ну сжимать ее рукой.
Пищит бедняжка вместо свисту;
А ей твердят: «Пой, птичка, пой!»

— Но вообще-то Державина с его тяжеловесными оборотами, с его лексикой восемнадцатого столетия читать теперь практически невозможно.

(Я должен извиниться, может быть, что наши разговоры представлены здесь в, так сказать, обработанном виде. Они были, конечно, возбужденнее, обрывочнее, непоследовательнее. Цитаты, особенно прозаические, не могли быть столь точными и полными, несмотря на то что ехали тут одни большие специалисты. Помня примерно, каких сторон державинской поэзии касались наши разговоры, я впоследствии обратился к текстам, потому что для меня теперь важнее не репортерская точность, а суть вопроса.

Кроме того, вспоминая нашу поездку и разговоры, я невольно многое додумывал, некоторые направления разговора, проявившиеся лишь началом, развивались дальше уже наедине, над листом бумаги.)

— Да кто вам сказал? — тотчас же нашлись защитники у Державина. — Слог его действительно местами тяжеловат. Но коль скоро проникнешь сквозь это пурпурно-бархатное, темно-золотистое покрывало, попадаешь в мир удивительных, зримых, очень конкретных и земных образов. Кроме того, местами слог Державина достигает легкости и изящества Пушкина, которого нужно считать прямым наследником и преемником Гавриила Романовича. Чем, например, не пушкинская строфа:

А если милой и приятной
Любим Пленирой я моей
И в светской жизни коловратной
Имею искренних друзей,
Живу с моим соседом в мире,
Умею петь, играть на лире,
То кто счастливее меня?

Вообще странно, что огромный литературоведческий вопрос «Державин и Пушкин» или, если хотите, «Пушкин и Державин» совсем не изучен. Листая тяжелые фолианты Пушкинианы, находим разделы: «Пушкин и Оссиан», «Пушкин и Парни», «Пушкин и Шенье», «Пушкин и Байрон». И только нет ни строки на тему «Пушкин и Державин», кроме описания голого факта, что Державин слушал молодого выпускника Лицея, и кроме строки самого Пушкина: «Старик Державин нас заметил и, в гроб сходя, благословил».

А между тем Пушкин знал своего великого предшественника досконально, если не наизусть, и высоко ценил. В письме А. А. Бестужеву, отвечая на бестужевские вопросы — «параграфы», Пушкин пишет: «Отчего у нас нет гениев и мало талантов? Во-первых, у нас есть Державин и Крылов. Во-вторых, где же бывает много талантов?»

Но лучше всего о близости поэтов судить по близости их интонаций, мыслей, строя образов. Вот, например, две строфы:

Гремит музыка; слышны хоры
Вкруг лакомых твоих столов;
Сластей и ананасов горы
И множество иных плодов
Прельщают чувства и питают;
Младые девы угощают,
Подносят вина чередой:
И алиатико с шампанским,
И пиво русское с британским,
И мозель с зельцерской водой.

Державин

*

Вошел: и пробки в потолок,
Вина кометы брызнул ток
Пред ним roast-beef окровавленный,
И трюфли, роскошь юных лет,
Французской кухни лучший цвет,
И Страсбурга пирог нетленный
Меж сыром лимбургским живым
И ананасом золотым.

Пушкин

Возьмем и еще одни пример.

*

Горшок горячих добрых щей,
Копченый окорок под дымом;
Обсаженный семьей моей,
Средь коей сам я господином,
И тут-то вкусен мой обед!

Державин

*

Мой идеал теперь — хозяйка,
Мое желание — покой.
Да щей горшок, да сам большой.

Пушкин

Я не литературовед, я не собираюсь и не умею исследовать текстов. И если есть такая наука — текстология (есть такая наука?), то не мешало бы ученым людям, подвизающимся в ней, заняться сравнительным анализом текстов двух наших величайших поэтов, из которых один справедливо признан и называется величайшим, а другой несправедливо оставлен для хрестоматий средних школ, да и то общими, затверженными местами, вроде «Богоподобная царевна Киргиз-Кайсацкия орды, которой мудрость несравненна» или: «Где стол был яств, там гроб стоит».

Правда, А. Я. Кучеров в статье «Г. Р. Державин. Жизнь и творчество» без обиняков объявляет, что «Державин принадлежит к числу величайших русских поэтов», но эта формула как-то так построена, что поскольку «принадлежит к числу величайших», то, следовательно, этих величайших поэтов много, и как-то так получается, что слово «величайший» в данном контексте звучит слабее, если бы просто было написано — великий.

Конечно, Державин тяжеловат. Это знали еще его современники. Вернее, не современники, а первые и непосредственные преемники. Бестужев, Пушкин, Гоголь, Белинский сходились на том, что Державин, с одной стороны, гениален, а с другой — чуть ли не безграмотен.

«Исполинские свойства вдруг превращаются в иерящество... Придай полное воспитание такому мужу, не было бы поэта выше Державина» (Гоголь).

«Вот уж подлинно глыба грубой руды с яркими блестками чистого золота» (Белинский).

«Его слог неуловим, как молния. Но часто восторг его упреждал в полете правила языка и с красотами вырывались ошибки» (Бестужев).

Стихи Державина, «несмотря на неправильность слога, исполнены порывов гения. Его смелость, высшая смелость» (Пушкин).

Пушкин же дал и следующую потрясающую оценку державинскому стиху: «Читая его, кажется, что читаешь дурной вольный перевод с какого-то чудесного подлинника».

Во времена Пушкина не было такого понятия — подстрочник. Они знали языки. Байрон и Шенье, Гете и Гейне, Руссо и Шиллер, Вольтер и Шекспир читались ими в подлинниках и переводились прямо с языка. Даже Гомер. И если появилось у Лермонтова стихотворение с подзаголовком «Из Гете», то можно смело предположить, что третье лицо подстрочников Лермонтову не делало.

Для нас понятие «подстрочник» такое же рядовое и обыденное, как авторучка или магнитофон. Вот почему независимо от произительной пушкинской формулировки мне всегда стихи Державина казались немного подстрочником, вызывающим желание переложить его (перевести?) на более современный, более легкий (пушкинский) язык. Но это только две стороны одной медали.

Удивительно другое. Неужели все они, оценивая поэтический слог Державина, упрекая Державина за его слог, не помнили, что Державин был до них, не знал их, не читал ни Пушкина, ни Гоголя, ни Белинского.

Какой же чудесный подлинник мерещился Пушкину за тяжеловесной державинской строфой? Вероятно, подлинник современного Пушкину русского поэтического языка. Но ведь Пушкин этот язык фактически создал и утвердил. Значит, без всякого каламбура можно сказать, что Державин есть «дурной вольный перевод» с поэтического стиля Пушкина. Или, наоборот (если рассматривать державинские стихи как подстрочник, то есть как сырье для перевода), Пушкин есть прекрасный перевод с поэтического стиля Державина.

Легко нам теперь, изящно летающим со скоростью звука, осуждать первые громоздкие аэропланы. Так и хочется округлить их прямоугольные крылья, сделать обтекаемым фюзеляж, сделать убирающимися шасси, поставить иной мотор.

Но если и брать это техническое сравнение, то все равно никак поэзию Державина нельзя равнять с первыми самолетами. В том все и чудо, что неуклюжий на вид аэроплан державинского стиха вдруг взмывает в такие высоты и дали, которых потом не могли достичь русские поэты ни во времена Пушкина, ни во времена Некрасова, ни во времена Блока, ни тем более в позднейшие времена.

Антокольский, произнося речь в Доме литераторов, не помню уже по какому поводу, сказал: «Вот стихотворение, которым можно бы начинать антологию русской поэзии». Он имел в виду державинское стихотворение «Бог». Ну да, были уж и Ломоносов с его стихотворными рассуждениями о пользе стекла, был и Тредиаковский с его «Телемахидой». Если быть точными и хрестоматийно-объективными, то нельзя обходиться ни без Хераскова, ни без Кантемира, ни без Капниста. Но Антокольский, должно быть, имел в виду антологию строгую, антологию образцов, каковая могла бы обойтись без местничества, без принципа представительства, а имела бы в виду единственный принцип — большую и настоящую поэзию.

Я бы, правда, и в этом случае предварил державинское стихотворение одной строфой из Тредиаковского. Этот человек, которого еще Петр I, увидев мальчиком, определил как вечного труженика, этот человек, ворочавший всю жизнь неуклюжие камни и жернова своей «Тилемахиды» (Екатерина Великая заставляла офицеров учить «Тилемахиду» наизусть за провинности, вместо гауптвахты), одна-единственная строка из которой известна ныне всем потому, что Радищев взял ее эпиграфом к своему «Путешествию» («Чудище обло, огромно, озорно, стозевно и лаяй»), этот-то человек вдруг выдохнул строфу, полную силы, энергии и прелести.

Вонми, о небо, и реку,
Земля да слышит уст глаголы:
Как дождь я словом потеку,
И снидут, как роса к цветку,
Мои деяния на долы.

Я давно мечтаю отобрать для себя из всей русской поэзии именно «мою» антологию, то есть то, что мне самому нравится. Может быть, при этом выпали бы целые поэты, которые должны присутствовать в истории нашей литературы; может быть, напротив, я взял бы некоторые стихи из поэтов очень далеких от той хрестоматийной цепочки, в которую вытянуты и снизаны наши поэтические имена и в которой, увы, недостает многих и многих звеньев.

Я тоже считаю Батюшкова, Рылеева, Дельвига поэтами очень важными для развития отечественной поэзии, ибо Пушкин вырос не на пустом месте и один Пушкин все равно еще не вся пушкинская эпоха. Я это понимаю, но при всем том ни одного стихотворения, может быть, в «свою» антологию из Батюшкова я бы не взял.

Я тоже считаю, что Полонский не бог весть какой великий поэт, не Некрасов, не Блок. Однако я знаю и люблю несколько стихотворений Полонского, и, когда их читаю наизусть друзьям, все удивляются и спрашивают: чье это такое прекрасное стихотворение? А я отвечаю, что Полонского.

В случае составления субъективной антологии русской поэзии я бы, пожалуй, начал ее с приведенной мной строфы Тредиаковского, именно со строфы, а не с целого стихотворения. Антокольский же для себя считал возможным начать антологию с державинского стихотворения «Бог».

Вот вам еще одно свидетельство того, что Державин был настоящим поэтом. Свое могучее стихотворение, свою оду он задумал в 1780 году. Не только задумал, но и начал. Однако четыре года дело стояло на месте. «Будучи занят должностию и разными светскими суетами, сколько ни принимался, не

мог окончить оную». Это так и не так. Ни должность, ни светские суеты не помешали Державину написать в эти четыре года несколько замечательных стихотворений, в том числе и знаменитую, прославленную «Фелицу».

Часто сами поэты сравнивают созревание стихотворения в своем сознании с вынашиванием плода. Аналогия тем точнее, что и в том и в другом случае процесс вполне бессознательный. Вот именно, поэт занимается должностью и светскими суетами, а оно зреет да зреет. Потом наступает время родов. Остановить их нельзя.

В 1784 году, проезжая через Нарву, Державин оставил свою повозку и своих людей на постоялом дворе и надолго исчез. Оказывается, он нанял «маленький покой» у одной старушки, закрылся там и за несколько дней написал то, что созревало четыре года. Воистину, как сказали бы мы теперь, — приперло.

Факт сам по себе уже замечательный. Ну кто еще из поэтов сбегал таким образом среди пути, прятался у старушки и писал? Тоже, наверно, ведь ждали — если не должности, то светские суеты. Но все отброшено и забыто. Осталось только одно истинное творчество, разрешение от бремени. Ода переводилась много раз на все европейские языки и поэтому (по свидетельству специалистов) в других странах известна даже более, чем у нас дома, это можно понять, потому что трудно все-таки популяризировать среди советских школьников стихотворение под названием «Бог». Что из того, что сам Державин имел в виду «бесконечное пространство, беспрерывную жизнь в движении вещества и неоканчаемое течение времени». Легко нам, постигшим основные догматы материализма, вроде «материя первична, а сознание вторично», судить о бесконечности пространства и о неоканчаемости времени. Теперь не восемнадцатый век, в котором писал Державин. И то нет-нет и задумаешься. Мы признаем вторичность сознания. Пусть. Но ведь тем самым мы уже отделяем сознание от материи и возводим его в самостоятельный ранг? Я пишу об этом потому, что, залезая в дебри философии, полезно условиться о терминологии, мы говорим «материя», Державин говорил «вещество». Мы говорим «сознание», Державин говорил «дух».

Саму бесконечность и неоканчаемость мира, единые законы, которым подчинено все, начиная от солнечной системы, кончая атомом (а сама солнечная система не больше атома в масштабах вселенной, а сама вселенная не больше атома в масштабах...). Короче говоря, саму бесконечность и неоканчаемость мира и единство законов, которым все подчинено, которые все пронизывают и приводят в движение, должны же были люди называть каким-нибудь словом? Во времена Державина говорили — Бог. Поэт так прямо и начинает.

О Ты, пространством бесконечный,
Живый в движеньи вещества,
Теченьем времени превечный...

То есть в такую заглянул бездну из комнатки, снятой у старушки в Нарве, что оказывается, время существовало до времени, а вечность до вечности.

Дух всюду сущий и единый,
Кому нет места и причины...

Стихотворение, как видим, вовсе не религиозное, не церковное. Ни облака с сидящим на нем Саваофом, ни ада, ни рая, ни Ильи Пророка на колеснице.

Кому нет места и причины,
Кого никто постичь не мог,
Кто все собою наполняет,
Объемлет, зиждет, сохраняет,
Кого мы называем — *Бог.*

Да, слово произнесено. Но ясность, по-моему, предельная. Можно было бы условиться и назвать описываемое другим словом. Сущность не изменилась бы. Время бесконечно, пространство бескрайне, движение непрерывно, центральные законы этого движения непостижимы, то есть причин и следствий того, что существует, мы установить и проследить не можем, центральная точка, вокруг которой в конечном счете все движется, нам неясна. Нужно же обозначить ее каким-нибудь одним словом!

Но, по правде говоря, меня занимает с профессиональной точки зрения не столько философская сторона державинской оды (а вернее сказать — поэмы), сколько ее композиция, ее конструкция. Помню, и в далекой юности, когда я прочитал поэму в первый раз, меня поразила сразу не грандиозность замысла, а именно построение. Некий восторг охватил меня, когда я увидел эти концентрические окружности, сначала сужающиеся и сужающиеся до точки, до бесконечно малой величины, а затем от нее вдруг расширяющиеся новыми концентрическими окружностями. Такую четкую стройность своему творению мог придать только великий мастер, вот почему я и беру «Бога» как пример державинского чисто литературного мастерства. Отнесем все, что Державин говорит о боге, о веществе и о духе, за счет его позапрошловековой неосведомленности, но посмотрим, как он строит, мастерит, созидает, конструирует. Конечно, для того, чтобы лучше понять Державина, придется на пять минут принять его взгляды. Но ведь потом легко будет от них освободиться и вернуться вновь к нашему просвещенному, просветленному, трезвому состоянию. Человека и бога Державин поставил лицом к лицу и начинает их сравнивать с точки зрения времени, пространства, величия и даже просто величины. Стоят друг против друга противопоставленные «я» и «Ты».

Первые строфы и посвящены тому, чтобы показать, как ничтожно первое и насколько величественно второе. В первых строфах Державин занимается самоуничижением и доводит дело до полного низведения самого себя, то есть вообще человека. Концентрические окружности вселенского сначала размаха все сужаются и сужаются, пока в центре не оста-

нется нечто, что невозможно даже и разглядеть, но что все-таки называется «я». Вот как это происходит в стихотворении. Начинается исподволь.

Измерить океан глубокий,
Сочесть пески, лучи планет
Хотя и мог бы ум высокий, —
Тебе числа и меры нет!

Взяты вещи обыденные и постижимые. Правда, глубина океана в восемнадцатом веке оставалась тайной, но все же измерение ее — дело реальное и доступное. Сосчитать звезды? Возможно, хотя и труднее. Сосчитать песчинки на земном шаре, вероятно, еще труднее, но есть, должны быть пескам конечная мера и конечное число, а вот — «Тебе числа и меры нет» есть первое, робкое еще определение масштабности «Ты».

Если всмотреться внимательно, увидим также, что последующее стихотворение есть расшифровка первой строфы, комментарий к ней. Стихотворение вырастает из первой строфы, как пышное дерево из маленькой косточки. Как бы в первой строфе все уже сказано, все дано, нужно только развить, развернуть, воплотить в художественные образы. Например, сказано о непостижимости («кого никто постичь не мог»), далее развивается:

Не могут духи просвещенны,
От света Твоего рожденны,
Исследовать судеб Твоих:
Лишь мысль к Тебе взнестись дерзает,
В Твоем величьи исчезает,
Как вечности прошедший миг.

Или сказано, что «нет места и причины», сказано, что «все собою наполняет», и вот развернутый комментарий:

Хаоса бытность довременну
Из бездн Ты вечности воззвал,
А вечность, прежде век рожденну,
В себе самом Ты основал:
Себя собою составляя,
Собою из себя сияя,
Ты свет, откуда свет истек...

Когда начинаешь воображать все, что хотел сказать Державин, невольно кружится голова. Вечность, которая была до вечности, время, которое было до времени, свет, который был до возникновения света, сиянье, которое сияет само из себя... Но вернемся к наглядной, чисто зрительной, конкретной масштабности «Ты».

Как искры сыплются, стремятся,
Так солнцы от Тебя родятся.

Какие искры мог видеть в свое время Державин? Выдачу плавки чугуна из доменной печи он, вероятно, не представлял себе. Искры костра, пожара? Искры из-под молота кузнеца, когда раскаленное железо куется на наковальне? Вообразим то и это. Пылает пожар, и сонм искр взлетает в ночную темноту, постепенно рассеиваясь, разрежаясь и исчезая. Они взлетают без особого напряжения, легко, их поднимает горячий воздух. Из-под молота искры брызжут стрелами, пучками, струями. Представим себе, что так же разлетаются во все стороны уж не искры, а солнца, и мы поймем приблизительно, что хотел внушить нам поэт. Но и этого ему показалось мало. Далеко ли улетят искры? Надо взять что-нибудь попросторнее.

Как в мразный, ясный день зимой
Пылинки инея сверкают,
Вратятся, зыблются, сияют,
Так звезды в безднах под Тобой.

(Здесь, мне кажется, у Державина получился небольшой просчет. Первый образ с искрами-солнцами оказывается выразительнее и убедительнее второго. Конечно, звезды, мельтешащие вокруг, как ледяная пыль в морозном воздухе, — картина внушительная. Но дело в том, что для человеческого глаза эта пыль и звезды очень похожи. Потому и не получилось резкого смещения двух планов, резкости сравнения, а весь образ в целом не получил той космичности, которая есть в первом случае, когда искры разлетаются, как только что народившиеся солнца, а солнца разлетаются, подобно искрам.)

В следующей строфе сравнение строится не на размерах или числе, но на силе света, сияния. И в этом тоже есть стройная последовательность: число, пространственность, степень.

Светил возженных миллионы
В неизмеримости текут,
Твои они творят законы,
Лучи животворящи льют.
Но огненны сии лампады,
Иль рдяных кристалей громады...

То есть остывшие, оледеневшие, но тем не менее сверкающие, пусть и холодным светом, космические тела?

Иль волн златых кипящий сонм...

То есть расплавленная масса солнца с его всплесками, бурями и протуберанцами?

Или горящие эфиры...

То есть... Не знаю даже, что рисовалось в воображении мудреца восемнадцатого века:

Иль вкупе все светящи миры —
Перед Тобой — как нощь пред днем.

Не надо забывать, что были противопоставлены «я» и «Ты». Следовательно, чем огромнее и величественнее «Ты», тем все меньше и уничижительнее становится «я». Это противопоставление достигает своего апогея в пятой строфе поэмы:

Как капля, в море опущенна,
Вся твердь перед Тобой сия...

По заблуждению очень часто некоторые современные поэты твердью называют землю. Слышали, что есть слово «твердь». Земля твердая, отсюда и заблуждение. На самом же деле в старославянском под

твердью понимается небо и вообще все окружающее Землю вселенское пространство.

Что такое капля, если ее опустить в море? Значит, нужно все космическое пространство (а оно бескрайне, как говорит в этой же оде сам Державин) вообразить одной каплей и опустить эту каплю в море, чтобы понять... Но если вся невообразимая вселенная есть лишь капля, то много ли стóит пространство, охватываемое человеческим глазом? И что же тогда сам человек — сто семьдесят сантиметров ростом и восемьдесят килограммов?

Резко сужаются концентрические круги. Все сводится к ничтожной, даже и не микроскопической точке, а вот именно — к ничто.

Как капля, в море опущéна,
Вся твердь перед Тобой сия,
Но что мной зримая вселенна?
И что перед Тобою я?

Последнее сопоставление показалось поэту недостаточным, и он его поясняет:

В воздушном океане оном,
Миры умножа миллионом

(Беспредельный космос надо умножить еще на миллион)

Стократ других миров, — и то,

(Плюс еще сто таких же космосов)

Когда дерзну сравнить с Тобою,
Лишь будет точкою одною:
А я перед Тобой — ничто.

Последнее слово сказано. Действительно. Если нечто бескрайное взять миллион раз да взять сто таких же бескрайностей и все это лишь точка, то настоящая точка даже и меньше, чем ничто.

Но с этого места концентрические круги композиции начинают расширяться. До предела сжатая пружина раскручивается в обратную сторону. Лирическая дерзость, «ку де метр» — удар мастера, вот что такое седьмая по счету строфа державинской оды.

Ничто! — Но Ты во мне сияешь
Величеством Твоих доброт,
Во мне себя изображаешь,
Как солнце в малой капле вод.
Ничто! — Но жизнь я ощущаю,
Несытым некаким летаю
Всегда пареньем в высоты;
Тебя душа моя быть чает,
Вникает, мыслит, рассуждает:
Я есмь — конечно есть и Ты!

Удар дерзкий и снайперский. Хотя с точки зрения «раскручивания пружины» и нарастания концентрических окружностей пока еще достигнуто немного. Утверждено лишь само существование, само наличие «я». Вот я ощущаю жизнь, я живу, мыслю, значит, я действительно есть, как бы ни был ничтожен. Кроме того (в духе понятий идеалистического державинского времени), поскольку существует отражение в зеркале, значит, существует и то, что отражается, хотя бы само зеркало (ну или там малая капля вод) было беспредельно мало. Но Державин идет ведь и дальше. Он говорит об обратной зависимости двух противопоставленных им начал: «Я есмь — конечно есть и Ты!»

А как же с маштабностью? Торопиться поэту не пристало. Постепенно совершалось умаление, постепенно будет совершаться и возвеличивание. Важно, что «я» уже есть. Посмотрите, как совершается первый робкий шажок.

Ты есть! — Природы чин вещает,
Гласит мое мне сердце то,
Меня мой разум уверяет,
Ты есть — и я уж не ничто!

Да, первый шажок, первое движение вверх из праха, из поверженности, из ничтожности. Куда же приведет это движение?

Частица целой я вселенной...

Маленькая частица, но зато какой вселенной! Ее величие не кидает ли своих лучей и на меня, ничтожную частицу, не обогревает ли ее сознанием причастности к грандиозному и даже безмерному. Но движение из праха вверх убыстряется:

Частица целой я вселенной,
Поставлен, мнится мне, в почтенной
Средине естества я той,
Где начал тварей Ты телесных,
Где кончил Ты духóв небесных
И цепь существ связал всех мной.

Как сорвавшийся камень увлекает за собой горный обвал, так и здесь мысль, зародившись, уже обрушивается лавиной.

Я связь миров, повсюду сущих,
Я крайня степень вещества,
Я средоточие живущих,
Черта начальна Божества,
Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь — я раб, я червь — я Бог!
Но будучи я столь чудесен,
Отколе происшел? — безвестен;
А сам собой я быть не мог.

Простим Державину. Дарвина ведь еще не было в его времена, и поэт не мог подозревать, что всему виной мохнатые обезьяны. Если бы он это знал, он, возможно, не только бы не написал своей оды, а не захотел бы даже и жить, но, слава богу, он ничего еще не знал и ода написана[1]. Одно из лучших произведений отечественной философской лирики. Да собственно говоря, я и не вижу, что можно поставить рядом с ней.

Между тем мы плыли да плыли, и вскоре наша «Ракета» стала искать место, где бы подойти побли-

[1] Однажды я, впрочем, был изумлен, когда листал журнал «Юный натуралист», выписанный мной для дочек. Там я прочитал написанное черным по белому: «Можно считать доказанным факт, что человек не произошел от обезьяны, но что развитие этих двух биологических ветвей шло параллельными, самостоятельными путями».

же к берегу. Берег поднимался здесь (слева по нашему ходу, а мы шли от Новгорода) довольно круто и высоко. Тотчас почтенные академики, писатели и артисты, но все как бы помолодевшие и тем самым сравнявшиеся, дружной веселой ватагой высыпали с «Ракеты» и наперегонки начали карабкаться вверх по зеленой крутизне. Однако докарабкались не все вместе: сердца-то уж подызношенные, и подызношенные в разной степени. У одного одышка — и он остановился перевести дух, другой и вовсе махнул рукой и возвратился вниз к воде, а тот стал искать более отлогой тропинки. Но в том-то и дело, что никаких тропинок не было здесь и не могло быть. Веселье тех, кто все же закарабкался на высокий берег, само собой потухло и сникло. Вся земля вокруг представляла из себя невообразимое зрелище.

На многих местах побывала война. Даже и в Подмосковье то там, то тут набредешь (наедешь на лыжах среди леса) на старый окоп, на скромный обелиск братской могилы. Но последующие годы разобрали железный хлам войны, стерли следы, и теперь Сталинград ли, Курская ли дуга — только земля, возможно, тяжеловатая от примеси осколков, а так, на поверхности, все прибрано, никаких воспоминаний о минувших сражениях.

Это место было уникально уж тем, что, как укатился на запад бой, так никто сюда больше и не приходил. Вероятно, в самые первые дни сделали поспешную приборку, собрали самое крупное, бросающееся в глаза: ну там пушки, пулеметы, вообще оружие. И трупы, не засыпанные землей. Да больше уж и не возвращались на это место.

Первым предметом, о который я споткнулся, была советская каска, пробитая пулей или осколком[1]. Все изрезано окопами, блиндажами. Все полуосыпалось и заросло травой и кустарником. Всюду валяются, если ковырнуть землю (а то не надо и ковырять), стреляные немецкие гильзы, каски, какие-то колеса, рваные куски железа, кости и черепа.

Примолкли академики, затихли артисты, задумался писатель с пробитой каской в руках.

Ничего от усадьбы Званки или даже от ее планировки не осталось здесь, на высоком волховском берегу. Все тут безнадежно уничтожено, стерто с лица земли. И все-таки давайте преодолеем некоторую инерцию, опомнимся от первого впечатления и будем рассуждать так.

1. Державин — великий русский поэт, во всяком случае самый большой наш поэт восемнадцатого столетия.

2. Бывали ли случаи, когда погибшие мемориалы строили совершенно заново? Да, бывали. Даже дом Пушкина в Михайловском. Недавно от первого до последнего кирпича построили на Садовом кольце сломанный незадолго перед этим дом Грибоедова.

Спохватились и построили. Уже надоевшим примером стал так называемый Старый город в Варшаве — Старо място, заново построенное после войны. Теперь рядом со Старым мястом от первого до последнего кирпича возводится поляками Королевский (или Варшавский) замок. Так что примеры есть.

3. Слишком ли дорогое удовольствие для такого государства, как наше, возведение заново усадьбы восемнадцатого века, а конкретно державинской Званки? Нет, это совсем не такое дорогое удовольствие. Неужели нельзя решиться на подобный расход?

4. Окупится ли этот расход в ближайшие же годы материально? Окупится. Новгород — город туристов, в том числе иностранных. Дополнительный туристский маршрут — усадьба екатерининского вельможи, быт, обстановка этой усадьбы, учитывая и то, что этот вельможа — Державин, полуторачасовая прогулка по Волхову, все это, безусловно, выгодное туристическое предприятие.

5. Окупится ли восстановление державинской Званки в других, нематериальных отношениях? Будет окупаться в течение веков, пока существует русский язык.

Более того, можно было бы пойти даже на восстановление внешних форм Хутынского монастыря, где был похоронен Державин. Этот монастырь, когда плывешь к Званке, остается по правой руке. Он украшал бы маршрут. Можно было бы причаливать к нему (дополнительные прибыли от туристов) и возлагать на могилу поэта полагающиеся ему цветы.

Сразу после войны, когда державинская могила оказалась среди руин, пошли по скорейшему и легчайшему пути. Не стали восстанавливать из руин монастырский комплекс, а перенесли прах поэта в Новгород, где он сейчас и покоится в Новгородском Детинце (кремле) под скромным обелиском и под доской с надписью «Гавриил Романович Державин, действительный тайный советник и многих орденов кавалер». Доска старая, перенесена с прежней могилы. Надпись меня позабавила, когда я ее увидел впервые. В самом деле: Суворов обратился к Державину за краткой и торжественной (надо полагать) эпитафией на будущую могильную плиту. «Здесь лежит Суворов», — ответил поэт незамедлительно. «Помилуй бог, как хорошо!» — согласился великий полководец.

Однако разницу в этих эпитафиях понять можно. У Суворова было много званий и орденов, но мы все и знаем, что их было много. Точно так же, как мы знаем, что Державин был великий поэт. А то, что он «действительный тайный советник и многих орденов кавалер», известно не каждому.

Мы возвращались в Новгород уже к вечеру. И кажется, не было недовольных, что вместо бесцельной и бездумной прогулки по Ильмень-озеру мы посетили Званку, которая еще несколько часов назад была для большинства из нас если не пустым звуком, то чем-то смутно припоминаемым из далекого школьного времени.

---

[1] Я подарил ее потом Анатолию Елкину, собиравшему все касающееся минувшей войны, и особенно флота.

УВАЖЕНИЕ К МИНУВШЕМУ

В одной из своих книг, символически названной «Волшебная палочка», Владимир Алексеевич Солоухин сказал точно и ясно: «Не нужно твердить, разумеется, на каждом шагу: «О любимая земля!», «О люди, как я вас люблю!» Но если вы действительно любите, то любовь независимо даже от сознания осветит и согреет страницы, написанные вами. Она подскажет вам слова, даст краски, навеет музыку. И что самое главное — ее обязательно почувствует читатель». Мне кажется, что именно это утверждение, за которым стоит очень многое, и дает нам возможность приблизиться к самой сути творчества Владимира Солоухина.

Писатель создает свою обостренно-характерную прозу, где с точностью и объемностью передачи впечатлений, философичностью и вниманием к поэтической детали сочетается яркая публицистичность, четко выраженная гражданская направленность, а часто и бесстрашие в отстаивании своей точки зрения. Четкая, выстраданная позиция русского художника и нашего современника-гражданина видна и когда пишет Солоухин о милой ему Владимирщине, по дорогам и тропам, деревням и лесам которой провел он читателей в книге «Владимирские проселки»; и когда знакомит нас с жителями своей родной деревни («Капля росы»); и когда поднимает острейшие, наболевшие проблемы спасения и восстановления гибнущих памятников отечественной истории и культуры («Время собирать камни», «Письма из Русского музея», «Черные доски», «Продолжение времени» и др.); и когда пишет о природе, затрагивает вопросы экологии, рисует картины среднерусской полосы... Огромный труд литератора-исследователя, проникающего в самую суть той или иной проблемы, изучившего ее досконально, очевиден в каждом из этих произведений Солоухина. И потому привлекает его работа и специалиста и самого широкого читателя.

Достаточно лишь одного примера, чтобы доказать это. Многие писали о Шахматове, небольшой, ныне разрушенной усадьбе, где жил великий русский поэт А. Блок. Лучшим же по глубине проникновения в суть вопроса, широте охвата материала, поэтичности и точности выводов остается очерк-исследование Солоухина «Большое Шахматово». Вообще то, что писал и пишет Солоухин о памятниках старины, не только необычайно интересно, но и крайне важно. Работа писателя превращается здесь в настоящее, гражданское, патриотическое служение. Увы, не просто бывает достучаться до равнодушных сердец тех, от кого порой зависит восстановление усадьбы Блока или Аксакова, спасение обреченного на снос дома, связанного со славными событиями русской истории, или памятника архитектуры многовековой давности. Но писателю дает силу любовь к России, родной земле, любовь не созерцательная, но действенная и созидающая. Сила созидающей любви — великая сила. И если художнику посчастливилось и он ею владеет, то можно говорить о том, что книги его выдержат самую суровую проверку — временем.

В книге очерков «Продолжение времени», имеющем подзаголовок «Письма из разных мест», Солоухин развивает традиционную для него тему «уважения к преданию», которой посвятил он и давние, еще несколько наивные «Письма из Русского музея», и отточенные, публицистически и исторически выверенные исследования-эссе в книге «Время собирать камни». В ней он обратился к печальной судьбе мест, связанных с именами замечательных представителей русской культуры. Очерк о Званке Г. Р. Державина на реке Волхове; селе Аксаково под Оренбургом; уже упоминавшийся нами очерк о блоковском Подмосковье — «Большое Шахматово»; исследование об Оптиной пустыни,

связанной с именами Гоголя, Достоевского, Толстого, поднимали проблему отношения к культурному наследию народа. Не только просветительская идея движет писателем, с редкой настойчивостью продолжающего стучаться в одну и ту же дверь, но и стремление к действенному изменению создавшегося положения в отношении культурного наследия народа — старой архитектуры, живописи, музыки, сложившегося ландшафта.

«С одной стороны, государство с самого начала стоит на страже всего этого. Ленинские декреты, личные высказывания В. И. Ленина, указания, недавнее создание Всероссийского общества по охране памятников истории и культуры, наши советские законы, наша Конституция наконец, где это записано черным по белому.

Но с другой стороны, почему же утрачено так много бесценных архитектурных памятников? Почему же до сих пор на местах мы встречаемся с очевидным небрежением по отношению к историческим и духовным ценностям?»

И это отнюдь не риторический вопрос. Мы неслучайно назвали работы Солоухина исследованиями. В его очерках естественно сочетается взгляд художника, видящего и чувствующего острее, чем обычные люди, и позиция аналитика общественных, социологических и нравственных проблем нашей действительности. Продуманные, аргументированные выступления писателя порой влекут за собой и конкретные решения компетентных организаций. Яркий тому пример — Постановление Совета Министров РСФСР о создании в Подмосковье Государственного заповедника Александра Блока. Немалую роль в принятии этого решения сыграл очерк-исследование Владимира Солоухина.

В очерках писателя явственно прослеживается мысль о необходимости спасти то, что еще можно спасти. Конечно, невозможно восстановить сказочное средневековое Зарядье, на месте которого поднялась давящая махина гостиницы «Россия», но, показав то, что мы потеряли, уничтожив московский старый город, древнейшую часть столицы, ради здания банальной гостиницы, место для которой легко можно было бы найти хотя бы на Юго-Западе Москвы, Солоухин предупреждает новые ошибки, новые безвозвратные потери, в конечном счете играющие пагубную роль в духовном, нравственном воспитании людей, ибо прагматически-категорические решения судьбы памятников истории теми, кто считает их лишь обреченным к сносу ветхозаветным хламом, «вытравляют из сознания народа уважение к величию человеческого духа». Судьба Зарядья, исследованная в очерке «Знаменский собор», показательна еще и тем, что здесь, пишет Солоухин, «получилось, как и во многих подобных случаях, по Ивану Андреевичу Крылову: «А Васька слушает, да ест». Сколько спорили, писали, шумели, организовывали «круглые столы», разводили дискуссии, высказывали единодушное мнение, а Зарядья меж тем нет, и гостиница, которую называли «тяжеловесной», «громадой железобетона», «подавляющей» и «оскорбляющей эстетические чувства» — гостиница эта между тем построена, существует». И брошено еще одно зерно для размышления.

Очерки Солоухина поднимают много проблем. Волнует писателя и судьба восстановленной «Триумфальной арки» и пока не возрожденных «Красных ворот» и знаменитой Сухаревой башни; он размышляет о вечных культурных ценностях, которые составляют основу духовной жизни человечества, и видит немало настораживающих факторов в небрежении этими ценностями. «Можно быть спокойным, никто не позволит переписать (поближе к Пикассо) Сикстинскую Мадонну Рафаэля», и люди всегда будут видеть эту картину такой, какой она создана, какой видело ее до нас не одно поколение людей.

Но, оказывается, в уставах соответствующих органов нет параграфов, а в соответствующих законах нет статей, охраняющих от последующих вмешательств памятники литературы и музыки. К сожалению, видимо, действительно необходим закон, чтобы преградить поток вопиюще вульгарных, искажающих смысл и форму первоисточника ва-

риантов классических произведений на теле- и киноэкранах, театральных, балетных и даже эстрадных подмостках. Что же, как не подрыв духовных основ, нравственных и эстетических критериев, разного рода «экспериментальные» интерпретации Чехова, Толстого, Достоевского, Островского и т. д., все эти микрофонопоющие, пляшущие, искаженные, неузнаваемые образы героев классической литературы и театра. Истинная культура неразрывно связана с почитанием того, что сделано художниками предшествующих поколений, и ценности эти негоже пускать на распыл в угоду ветреной моде и дурному вкусу. Но коль скоро находятся любители спекуляций на классическом наследии, стремящиеся погреть на ней руки, то и защищать его следует, видимо, законом, государственно. Все эти проблемы теснейшим образом связаны с нравственным воспитанием людей, ведь небрежение историей своей земли, наплевательское отношение к прошлому в конечном счете обездоливает человека, ожесточает его душу. Гибнущие по глухому чиновничьему равнодушию памятники культуры, забытые могилы предков, исчезающие изделия народных промыслов — многие неразрешенные и назревшие конкретные проблемы поднимает в этих очерках Солоухин. Созидательный пафос очерков в высокой духовности героев Солоухина — художника Павла Корина, просветителя Алексея Кулаковского и, конечно, Марии Клавдиевны Тенишевой, создательницы Талашкина, одной из тех, кто, как писал Н. Рерих, «слагал ступени грядущей культуры». Жаль, конечно, что порушились эти выложенные на смоленской земле ступени, но горький урок, который преподает на примере судьбы Талашкина В. Солоухин, в высшей степени поучителен.

В очерке о Корине есть отличная мысль: «В отстаивании своих принципов настоящий художник может пойти на костер, на плаху — вовсе не потому, что он такой уж бесчувственный и прирожденный храбрец, но просто потому, что это для него наиболее естественная линия поведения. Он и не догадывается, что можно вести себя иначе». Да, часто художнику требуется гражданское, личное мужество. И в последовательной, аргументированной, твердой позиции Солоухина по отношению к судьбам культурного наследия, теме, прошедшей через многие его произведения, видится следование лучшим гражданским традициям русской литературы, всегда бравшей на себя решение проблем общественных, нравственных и остроактуальных.

Как-то В. Солоухин сказал, что относится к типу художников, у которых «документ, факт стоят... впереди фантазии». Проще говоря, описывает он то, что видит. Но все дело в том, как он это делает. И об этом можно написать весьма серьезное исследование.

Несомненно, многим обязан Солоухин-прозаик Солоухину-поэту. Но это особый, специальный разговор. Подчеркнем здесь лишь, что точность выбора слов, дисциплина формы да и сама лиричность прозы Солоухина, несомненно, восходят к стихам, значительной ипостаси его творчества.

Завершая «Венок сонетов» (отметим, что поэт достиг многого в этой строгой форме, что свидетельствует об отличной школе и незаурядном мастерстве), Владимир Солоухин писал:

Хранится в сердце мужества запас.
И свет во тьме, как прежде, не погас.
И тьма его, как прежде, не объяла!

Эти слова могут стать девизом его творчества.

Владимир ЕНИШЕРЛОВ

СОДЕРЖАНИЕ

Не стало Александра Ивановича Овчаренко, видного ученого-литературоведа, крупнейшего специалиста по творчеству А. М. Горького, критика, очеркиста, доктора филологических наук, профессора Института мировой литературы.

Александр Иванович много лет был членом редколлегии «Роман-газеты», активным участником творческого процесса редакции.

Память о вдумчивом, глубоком, принципиальном, ярком человеке будет долго жить в наших сердцах.

Редколлегия и коллектив редакции
«Роман-газеты»

Владимир Алексеевич Солоухин

ПРОДОЛЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ
ПИСЬМА ИЗ РУССКОГО МУЗЕЯ

© Иллюстрацня художника *Б. Косульникова*
Редактор *С. Гладкова*

Художествеиный редактор *Г. Масляненко.* Техиический редактор *А. Кашафутдинова*
Корректоры *Т. Филиппова, Б. Тумян*

Сдано в набор 10.06.88. Подписано в печать 29.07.88. Формат 84×108 1/16. Бумага газетная Гарнитура «Литературная». Печать высокая. Усл. печ. л. 11,76. Усл. кр.-отт. 13,02. Уч.-изд. л. 16,09. Тираж 3 500 000 экз. (2-й завод 500 001 — 3 500 000 экз.). Заказ 1581. Цена 1 р. 42 к.
Адрес редакцнн: 107882, ГСП, Москва, Б-78. Ново-Басманная, 19
Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература»

Ордена Трудового Красиого Зиамени Чеховский полиграфический комбинат ВО «Союзполиграфпром» Государственного Комитета СССР по делам издательств, полиграфни в книжной торговли 142300, г. Чехов Московской обл.

Рукописи ранее ие опублнковаиных произведений редакцией ие принимаются и не рассматриваются.
Во всех случаях полиграфнческого брака просим обращаться в Чеховский полиграфкомбинат (142300, Московская область, г. Чехов) или в ЛПТО «Печатный Двор» (197136, г. Ленинград, Чкаловский проезд, 15) — в зависимости от того, где данный номер отпечатан.

В восьмом номере «Роман-газеты» московский клуб трезвости Союза писателей СССР обратился к тем, кто прочитал книгу Ф. Углова «Из плена иллюзий» («Роман-газета» № 4, 1988 г.) с просьбой ответить на некоторые вопросы. Редакция получила очень много писем с раздумьями, исповедями, предложениями, замечаниями, советами. С их помощью мы попытались составить коллективный ответ на вопросы.

1. В какой степени книга Ф. Углова повлияла на Ваше отношение к алкоголизму, пьянству, «культурному питию», трезвости?

Книга, которую я прочитала «одним духом», буквально потрясла меня. Хотя мне 16 лет и я расту в благополучной трезвой семье, все же, как это ни печально, видела и последствия алкоголя — людей с трясущимися руками у магазина «Вино».

Прочитал и объявил для себя «сухой закон».

Сожалею, что подобная книга прочитана мною в 51 год. Если бы такую информацию о вреде алкоголя получил бы раньше, то к потреблению спиртного относился по-другому. Вместе с тем я — сторонник «культурного пития» и в этом мои позиции не пошатнулись.

Книга показала, что я не одинок в отвращении к пьянству.

2. Изменилось ли что-нибудь, на Ваш взгляд, в потреблении спиртных напитков в Вашем окружении за последнее время?

В моем окружении пить стали меньше, но самое главное — к этому стали относиться иначе, как к делу недостойному.

В последнее время все пошло по-старому — спиртного продают меньше, а пьют больше.

Пить стали больше. Покупают при любой возможности в магазинах спиртное, делают свои напитки, особенно те, у кого садовые участки.

3. Какие меры Вы считаете оправдавшими себя в борьбе с пьянством?

Из всех известных мне мер оправдало себя только ограничение продажи спиртного.

Оправдавших себя мер до обидного мало: прекращение выпуска «бормотухи», повышение цен.

Талонная система продажи спиртного. Она была введена в Петрозаводске, и сразу же резко сократилось потребление.

Я считаю, что нужно ввести «сухой закон».

Ни в коем случае не может оправдать себя введение «сухого закона». Нужно, чтобы было как можно больше атлетических клубов, теннисных кортов, всевозможных спортивных секций. Нужна нестандартная пропаганда трезвого образа жизни, а кумиром юношей и девушек должен стать непьющий и некурящий молодой человек...

4. В какой мере художественная литература и искусство могут сдерживать пьянство или способствовать ему?

Что могут сделать писатели? Только одно — пропаганда трезвого образа жизни!

Побольше бы таких произведений, как «Из плена иллюзий». Они должны заставить молодежь задуматься. Но такой литературы мало...

Лично я использовала книгу Ф. Углова при подготовке лекций и бесед. Замечу, люди с большим вниманием слушают беседы на антиалкогольные темы. Особенно их интересуют примеры, факты, цифры.

От литературы и искусства зависит, как минимум, половина успеха в сдерживании пьянства. Остальное — от правоохранительных органов и разумной торговли спиртным и сигаретами.

В обзоре использованы письма А. Храмова (г. Киев), О. Прихоженко (г. Жданов), Г. Черепиева (г. Липецк), Т. Шиояевой (г. Челябинск), С. Тихонова (г. Горький), И. Гаврилишина (г. Тюмень), А. Бютнер (Приморский край), В. Вишняковой (Пермская область), И. Ковзуна (г. Киев), А. Якушева (г. Смоленск), В. Вантулы (г. Горловка), В. Конюхова (г. Петрозаводск), В. Жуковского (г. Красноярск), Ледиева (г. Волгоград).

1 р. 42 к.

70782

РОМАН-ГАЗЕТА 18

В девятнадцатом и двадцатом номерах «Роман-газеты» читайте роман ЮЛИАНА СЕМЕНОВА «ЭКСПАНСИЯ»